

دراسات في اللغة العربية وآدابها

٢١

طبع والمطبوع في نقد آن ميدان التوحيد

الدكتور وصفي أحد يوسف

مقالات الأسلوب المعرفي في نظر عدنان الصانع

الدكتور رسول ملاوي والدكتور علي حسري وات اندگون

رسالة ملحوظ في حشو القرآن المكري وظائف، وتحليلات

عبد عباس راتب والدكتور عبد عذان أسلفان

ترجمة في علم الأدب الشخصي ضمن رسائل

الدكتور محمد صالح مرادنة

فرقة في أنساق المعرفة التوحيدية في تفاصيل من ذكر ثغيب العبد

الدكتورة هبة فارس

ل شهيج اللذكي عبد بن الأثير في كتابه (الليل السار في ثواب الكتاب والدرس)

الدكتور وظيف صبرة سلطنت وربان عبد الرحيم حلول

رسالة انتل في ذكر ذي فرج

الدكتور عبد الكرم بخوب و دانا يوسف

نصف سنوية دولية محكمة تصدر عن جامعة:

مسلسل - مصران

- سوريا

السنة السادسة - العدد الواحد والعشرون - ربيع وصيف 1394 هـ / 2015 م

الطبع والصنعة في نقد أبي حيّان التوحيدي

د.وضحى أحمد يونس^١

الملخص

وثق أبو حيّان التوحيدي الروابط بين ثنائيات تعامل معها الدرس النديّ العربيّ القديم بوصفها ثنائية متباعدةاً الطرفين، كثنائية الفكر والحسّ، وثنائية العلم والأدب، وثنائية القديم والمحدث، وثنائية الطبع والصنعة، التي يتحذّها هذا البحثُ محوراً لاهتمامه؛ فقد انقسم النقاد في دراستهم لقضية الطبع والصنعة بين قائل بانفصال طرفيها، وآخر قائل باتحادهما، والتلوحيدي واحدٌ من أبرز النقاد القائلين بتلازم طرفٍ هذه الثنائية، وتفاعلها، واتحادها في الإبداع الأدبيّ؛ إذ تأتي الأفكار والمعاني لابسة ألفاظها؛ فالإبداع تعبير باللغة، وتوسيع اللغة بالصنعة، والطبع فطرة، وفيض إلهيٌ للأفكار والمعاني، يُوهب للمبدع، فيختلف فطرته الإلهية بقدرة بشرية على الصياغة اللغوية، وصولاً إلى الصنعة الفنية؛ فالطبع المبتكر هو السابق والصنعة المحرفة هي التالية، والصنعة متّمة للطبع، على صعيد الإبداع الأدبيّ، بما تمارسه من تدقيق وتأملٍ.

كلمات مفتاحية : الطبع، الصنعة، الثنائية، الإبداع، الأدب.

المقدمة

وصف إحسان عباس التوحيدي^٢ بأنه " كان يتهب النقد أو علم الكلام، وجُهده فيه عارضٌ على الرغم من أنه كان مهياً بحكم الذوق الناقد، والاطلاع الواسع ليكون في طبعة النقاد"^١، وانطلاقاً من

^١ مدرّسة قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، سوريا. هاتف: ٤٣٦٧٧١. الإيميل: wadha.younis.sy@gmail.com
تاریخ الوصول: ٢٧/٠٧/١٣٩٣ هـ.ش - ١٩/١٠/١٤ هـ.ش تاریخ القبول: ٢٩/٠١/١٣٩٤ هـ.ش - ١٨/٠٤/٢٠١٥ م
^٢ هو علي بن محمد بن العباس التوحيدي، أبو حيّان، فيلسوف، منصوف معتزلي، نعنه باقوت بنشيخ الصوفية وفيلسوف الأدباء، ".....٥٤٠٠"، ينظر: الزركلي، الأعلام، ج ٤/٣٢٦.

هذا الرأي في جهد أبي حيّان يحاول البحث تأكيدًا جزءً يسير من هذا الجهد الموصوف بأنه "عارض"، فقد كان جهداً نقدياً شاملاً لجوانب الإبداع العربي بنوعيه الشّعر والنشر؛ لأنَّ التوحيدي نظرَ لأصولِ البلاغة، ومهدَ لتطبيقاتها عملياً، وخاض في أعقد المشكلات النقدية، ومن بينها "الطبع والصنعة".

إنَّ قضية الطّبع والصنعة من أهمِّ القضايا التي حكمت التفكير النّقدي العربي بالجدل؛ إذ درسها النّقاد القدماء بوصفها تجسيداً لمصطلحين منفصلين، ومنذئين متناقضين يقسمان الشّعراء إلى فريقين لكلَّ فريق طريقة خاصة في الإبداع، فوصف الطّبع بالعفوية، والبساطة، والشفافية، والتّقليل، والاتّباع، والوضوح، ووصف الصّنعة بالتكلّف، والتعقيد، والكتابية، والإبداع، والغموض، وأهمل ما بين المذهبين من تفاعل وتباطُّ، وقد اتسمت دراسته لهذه القضية بالتوافق بين مفاهيم قد تبدو لبعضهم متباينة كالأدب، واللغة، والفلسفة، والتّصوف، والجمال، وهذه هي فلسفة التوحيدي الشّمولية.

التمهيد

يمنح لسانُ العربِ الطّبع والصنعة المعاني الآتية: الطّبع: طَبَعَ الشَّيْءَ طَبَعاً، صَاغَهُ وصُورَهُ في صورة ما، والطّبع هوخلق والمثل أو الصيغة، والطّابع هو الخلق الغالب الذي جُبِلَ عليه الإنسان، والطبيعة هي السّجية، ومزاج الإنسان المركب، والقرة التي يصل بها الجسم إلى كماله الطبيعي، ويُقال فلان مطبوعٌ في فنٍ أو غيره، أي ذو موهبة فيه يعالجه بلا تكلُّف ويُجده.

أما الصّنعة: فচنَّعَ الشَّيْءَ صُنْعًا عَمَلَهُ، وصَنَعَ صُنْعًا مَهَرَ في الصُّنْعِ، والصناعة حرفة الصانع، وكلُّ علمٍ أو فنٍ مارسه الإنسان ومهُرَ فيه يُصبح حرفة له، ورجلٌ صنَعَ اليدين حاذقٌ في الصّنعة، ورجلٌ صنَعَ اللسان بلينٌ ماهرٌ.^٣

وردَ مصطلحاً الطّبع والصنعة في التراث النّقدي في سياقِ محاولاتِ النّقاد القدماء فهمُ الإبداع الأدبي؛ إذ اشتهرت رؤاهم في الفصل الحادث، الذي قسم الشّعراء إلى مدرستين بما للنّقاد أنّهما على طرقٍ تقليديٍ، كما في موازنة الأمدي بين البُحترى وأبي تمام، فأعلى بعضُهم شأنَ الطّبع، وأعلى بعضُهم

١- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ٢١٦.

٢- ابن منظور، لسان العرب، مادة طبع.

٣- المصدر السابق، مادة صنع.

الآخر شأن الصنعة، ودرسوها كُلًّا منفرداً، فعرفوه وحدّدوا سماته وأبرزَ شعائِه، وبخثوا عن مرادفات الطَّبع والصنعة وأنواعِهما ومحاسنِهما ومساوئِهما وأبرزَ شعائِهما، والطبع في النقد العربيُ القديم يُفيد معانِي الغريرة، والسمامة، والسهولة، والعقوبة، والسجدة، والإلهام، والحظ، يقول الجاحظ: "وكلُّ شيء للعرب فإنما هو بديهية وارتجال، وكأنه إلهام، وليس هناك معاناة ولا مكافحة، ولا إجازة فكر ولا استعانة، ما هو إلا أن يصرف ومه إلى جملة المذهب، فتأتيه المعانِي إرسالاً، وتثنالُ عليه انتِيالاً"^١، والشعرُ حظٌ يقسمه الله لمن شاء من عباده^٢، و"الطبع تركُ اللَّفظِ يجري على سجنهِ حتى يخرجَ على غيرِ صنعةٍ"^٣، والصنعة تفید معانِي التَّصنُّع والتَّكْلف والبَدْيُ والتَّقْيُح...".

أهمية البحث وأهدافه

يهدف البحث إلى إيضاح الخصوصية التي تفرد بها التوحيد في دراسة قضية الطَّبع والصنعة؛ والتي تأثرت بتكونيه الناتي الذي يُعدُّ مزيجاً من الفلسفة، والعلم، والأدب، والبلاغة، والفقه، والكلام، والعقل، وهذا أعني آراءه بأسئلة الأصلية والحداثة مُعبراً عنها بلُغة نقدية ذات أبعاد صوفية، ومعابر فلسفية، ونفسية تمرج شؤون الأدب والبلاغة بشؤون الكون والحياة، فهو الناقد الذي تأثر بعمق بالفكر الإسلامي في نزوعه الصوفي الذي يرى في الله الجمال الكامل، ومصدر كل جمال، ويفضح عن رؤية مختلفة تُرتب على الفكر النّقدي العربي العمل من أجل التقاط عناصر خطاب جمالي استقرت في نتاج التلاقي الثقافي بين العرب وجيрагهم وخاصة اليونان؛ لأنَّه "إذا لم يكن هناك نظرية فنية في فكر الحضارة العربية الإسلامية، فهذا لا ينفي وجود معلم مثل هذه النظرية منتشرة بين مؤلفات أبي حيَان: نثر المؤلُّو والمرجان"^٤.

١- الجاحظ، البيان والبيان، ج ٣ ، ص ٢٨٠ .

٢- الجاحظ، الحيوان، ج ٤ ، ص ٢٨١ .

٣- الجاحظ، البيان والبيان، ج ٣ ، ص ٢٨٦ و ٢٨٧ .

٤- محمد علي العجيلي، الترَّعَة الإنسانية في عصر التَّوحيد، ص ٢٧١ .

المنهج

يلدّرس البحث قضية الطّبع والصنعة من خلال توضيح مفاهيمها، ورصد تداخلها مع مفاهيم أخرى تُناظرها، أو تتفرع منها كالبلاغة، والإلّام، والشكل، والمضمون، واللفظ، والمعنى، ويقوم البحث بقراءة النصوص الأكثـر تعبيراً عن هذه القضية؛ لتكشف عن المنهج التوفيقـي عند التوحيدـي، وسيتم التـركيز على أدواته الفلسفـية والنفسيـة والعقلـية ليـبرهن تـكامل طـرفـي هـذه الثنائـيـة الـذـي يـخلق جـمال النـص الأـدـبـي .

البحث

- الطّبع إلهيّ والصنعة بشرـيـة

رأى التـوحـيدـي في الطـبع والـصنـعـة مـفـهـومـين متـلازـمـين واـكـبا الإـبدـاعـيـ الأـدـبـيـ، وـشـكـلاـ مـقـيـاسـاـ مـهـماـ من مقـايـيسـ نـقـدـ الأـدـبـ فـلـمـ يـفـصلـ بـيـنـهـمـ؛ بلـ أـكـدـ اـتـحادـهـمـ، وـوـضـحـ مـاهـيـةـ كـلـ مـفـهـومـ مـنـهـمـ وـمـصـدـرـهـ وـصـيـرـورـتـهـ، ثـمـ وـضـحـ العـلـاقـةـ بـيـنـهـمـ، وـقـدـ دـرـسـ هـذـهـ القـضـيـةـ بـوـصـفـهـاـ مـوـضـوعـاـ فـلـسـفـيـاـ؛ إـذـ عـرـضـ لـمـوـاهـبـ الـقـيـمـ الـعـالـىـ هـاـ النـفـسـ إـلـاـنسـيـةـ الـتـيـ تـظـلـ فـيـ عـطـشـ دـائـمـ إـلـىـ الـكـمالـ، فـيـرـفـدـهـاـ إـلـىـ إـلـهـيـةـ الـإـنـسـانـ، خـاصـةـ الـمـبـدـعـ، بـالـصـقـلـ.

وأـبـرـزـ ماـ يـمـيـزـ مـنـاقـشـةـ التـوحـيدـيـ هـذـهـ القـضـيـةـ هوـ التـركـيزـ عـلـىـ مـرـجـعـهـ الـدـيـنـيـ، فـالـطـبعـ أـصـلـ النـشـأـةـ، وـهـوـ مـيـزةـ ذاتـيـةـ تـعـلـقـ بـالـخـصـائـصـ الـفـرـديـةـ لـكـلـ إـنـسـانـ، لـذـلـكـ فـهـوـ يـنـطـرـيـ عـلـىـ باـعـثـ خـفـيـ يـولـدـ إـلـاـبدـاعـ، وـهـوـ العـنـصـرـ الطـبـعـيـ الـمـوـهـوبـ الـذـيـ يـجـتـاحـ إـلـىـ الصـنـاعـيـ الـمـكـسـوبـ فـكـلـاـهـماـ يـكـمـلـ الـآـخـرـ .
انطلق التـوحـيدـيـ مـنـ تـقـدـيرـ عـالـىـ لـلـطـبـيعـةـ؛ لـأـنـهـ قـدـرـةـ إـلـهـيـةـ: "الـطـبـيعـةـ قـوـةـ إـلـهـيـةـ سـارـيـةـ فـيـ الـأـشـيـاءـ" عـاـمـلـةـ فـيـهـاـ بـقـدـرـ ماـ لـلـأـشـيـاءـ مـنـ الـقـبـولـ وـالـسـاحـلـةـ وـالـانـفـعـالـ وـالـمـوـاتـاـةـ إـمـاـ عـلـىـ التـنـامـ وـإـمـاـ عـلـىـ الـقـصـ" ^١، وـفـيـ ظـلـ هـذـهـ الرـؤـيـةـ تـكـوـنـ هـنـاكـ آـلـيـةـ لـلـخـلـقـ الـفـنـيـ، تـشـرـحـ كـيـفـيـةـ اـنـتـقالـ الـفـنـ مـنـ الـقـوـةـ الـكـامـنةـ إـلـىـ الـفـعـلـ الـمـتـجـسـدـ، إـذـ يـكـوـنـ إـلـاـبدـاعـ الـأـدـبـيـ فـكـرـةـ فـيـ الـذـهـنـ، أـوـ خـاطـرـاـ فـيـ النـفـسـ فـيـتـحـولـ بـوـسـاطـةـ إـلـاـهـامـ إـلـىـ شـعـرـ أـوـ نـثـرـ، وـعـلـىـ الرـغـمـ مـنـ أـنـ الطـبـعـ وـالـصـنـعـةـ فـيـ رـأـيـهـ وـحدـةـ فـنـيـةـ، وـهـيـ محـورـ كـلـ كـاتـبـةـ مـبـدـعـةـ، فـإـنـ هـذـاـ لـمـ يـمـنـعـهـ فـيـ درـاستـهـ الـإـجـرـائـيـةـ التـوـضـيـحـيـةـ مـنـ تـأـكـيدـ التـبـاـينـ بـيـنـ الصـانـعـ وـالـمـصـنـعـ، وـبـيـنـ

¹ - أبو حيـانـ التـوـحـيدـيـ، الـإـمـتـاعـ وـالـمـوـانـسـةـ، جـ ٢ـ، صـ ٣٩ـ .

الخالق والمخلوق، وإجراء المشابهة بين المفهوم الديني والمفهوم الأدبي، إلا أنه جعل الطبيعة فرق الصناعة؛ لأنّ الطبيعة عمل إلهي كَامل والصناعة عمل إنساني نسيّ.

أبو حيّان الناقد الأدبي بترعرعه الفلسفية يسعى إلى تحقيق الجمال، والاقرابة من الكمال بين طبع هو الحسن وصنعة هي العقل، سعيًا إلى جمع العنصر الإلهي الموهوب "الفطرة والغريرة" مع العنصر الإنساني "المكتسب"، وبين التوحيدِيَّ أنَّ العلاقة بينهما في المفهوم الإبداعي علاقة تفاعلٌ وتبادلٌ وتكاملٌ؛ وإنْ كانت بعض أقواله تُوحِي بغير ذلك. "إنَّ الطبيعة فرق الصناعة، وإنَّ الصناعة دون الطبيعة، وإنَّ الصناعة تتشبَّه بالطبيعة ولا تكُملُ، والطبيعة لا تشتبَه بالصناعة وتكمِّلُ"^١، وهذا يعني أنَّ التناول النقدي الفلسفي للعلاقة بين الطبع "الموهبة" والصنعة "الحرفة" لا يتناقض مع الترتيب المنطقي والوجودي الذي يقتضي أن تكون الطبيعة فرق الصناعة، والصناعة دون الطبيعة؛ فالصناعة تصدر عن العقل وتأخذ من النفس وتعود لتعطي الطبيعة وتصقلها. يقول على لسان أبي سليمان المنطقي: "إنَّ الطبيعة احتاجت إلى الصناعة؛ لأنَّ الصناعة تستجلي من النفس والعقل، وتُتملي على الطبيعة حتى يكون الكمال مستفاداً بها، وما خوذه من جهتها".^٢

وقد استفاض أبو حيّان شرحاً للأساس الفلسفي، الذي استند إليه معلمًا ميله إلى الطبع وترجحه كفته، وهو الأساس المعروف القائل بتركيب الإنسان من عنصر إلهي وعنصر بشري^٣ الصناعةبشرية مُستخرجة من الطبيعة التي هي إلهية، ولا سبيل لقوله بشريَّة أن تناول قوة إلهية بالمساواة، وإذا كان ظهورقطن بالطبيعة وظهور التّوب بالصناعة فليس بهذه أن تعرض هذه^٤، وفي سياق هذا الفهم تكون الصناعةمحاكاً للطبيعة بالرغم من الالتباس والتّشابه الذي تولّده بينهما المهارة في الصناعة.

إنَّ احتفاء التوحيدِي بالطبع يصل حد المبالغة أحياناً، ففي بعض آرائه النقدية نكاد نلمس نفياً لأيَّ جُهد أو مشقة، ما يتعارض مع آلية النظم والتّأليف كهذا الرأي الذي يجعل بلاغة الطبع هي البلاغة ذاتها. "البلاغة هي الكلام المتّحدر عن الغريرة على رسَل تحْمُل الدّر سقط من عقد أسلمه كفَّ جارية

١- المصدر السابق، ج ٢، ص ٣٩.

٢- أبو حيّان التوحيدِي، المقابلات، ص ١٠١.

٣- أبو حيّان التوحيدِي، الإمتناع والمؤانسة، ج ٢، ص ٣٩.

إلى حجرها لا يحمل فيه اللسان على غير مذهب السجّية فيظهر فيه فُبح التَّكْلِف^١، ففي قوله "متحدّر تحدّر الدر" قدر كبير من العفوّية ومجاجة الإلهام، لذلك فإن فقدان السجّية "الطبع" نتيجته الحتميّة هي "فُبح التَّكْلِف"، وهذا إخفاق فنيّ.

في سياق هذه الرؤية يُصبح الطبع هو عمود فن الكتابة، وفقدان الطبع بلازها وآفتها "آفة الكتابة أن يفقد أصحابها الطبع وهو العمود"^٢، وقد ذكر ذلك في أثناء انتقاده ابن عباد^{بلي} في هذه الصناعة بأشياء كلها عليه لا له، فأول ما بلي به أنه فقد الطبع وهو العمود^٣، وفقدان الطبع يؤدي إلى فقدان الصنعة الماهرة التي هي حدود طبيعية مختلفة عن التكليف الذي هو مبالغة وإفراط يجعل الصنعة هي الغاية لا الأدب، ويزداد المقياس الفلسفى "الطبيعي والصناعي" الذي اختاره وصاغه التوحيدى لتفسير العملية الإبداعية وضوحاً، إذا عرفنا أن التوحيدى يُقابل بين الطبيعة والنفس الناطقة، وبين العقل والصناعة الحادثة يقول: "احتاجت الطبيعة إلى الصناعة لأنها وصلت إلى كمالها من ناحية النفس الناطقة بواسطة الصناعة الحادثة التي من شأنها استعماله ما ليس لها وإملاء ما يحصل فيها استكمالاً بما تأخذ وكما لا تُعطي"^٤; فالعلاقة بينهما أخذ وعطاء، وحركة متباينة تعكس بوضوح مفهوماً دينياً هو وهب الحياة من قبل الله سبحانه واستقبالها من الإنسان خليفته في الأرض.

تأخذ الصناعة كمالاً من الطبيعة، ويتَّكَد جوهر الطبيعة، ويتجسد حين تُشفَّ عنها الصناعة. يؤسس التوحيدى فن الكتابة على أصلين الأوّل "الطبع" بمعنى الموهبة والقطرة، والثانى "الصنعة" بمعنى الاهتمام بالطبع وإنائه وتطويره، والطبع هو نتاج النفس الناطقة ويصفه التوحيدى بـ "عفو البديهة". أما الصنعة فهي نتاج الصناعة الحادثة و يصفه بـ "كَد الروية" ، وهذان عنصران أحداهما فطري والثانى مُكتسب، يتحدا نياناً نوع ثالث هو النوع المركب منهمما، ولعفو البديهة فضائل وعيوب ولકد الروية فضائل وعيوب يشير إليها التوحيدى على لسان أبي سليمان المنطقى: "الكلام

١- أبو حيّان التوحيدى، *البصائر والذخائر*، ج ١، ص ٢٢٦ .

٢- أبو حيّان التوحيدى، *الإمتناع والمؤانسة*، ج ١، ص ٦٤ .

٣- المصدر السابق، ج ١، ص ٦٤ .

٤- أبو حيّان التوحيدى، *المقابسات*، ص ١٠٢ .

ينبئ في أول مبادئه إماً من عفو البديهة، وإماً من كد الروية وإنما أن يكون مركباً منها، ففضيلة عفو البديهة أنه يكون أصفي، وفضيلة كد الروية أنه يكون أشفي، وفضيلة المركب منها أنه يكون أوفي، وعيوب عفو البديهة أن تكون صورة العقل فيه أقل، وعيوب كد الروية أن تكون صورة الحسن فيه أقل، وعيوب المركب منها بقدر قسطه منها^١. ففي هذا النص يقرر نشأة مذهب ثالث مركب من الطبيع والصنعة، مزاياد الصفاء والشفاء والعقل والحسن، وهكذا فإن القراءة التأويلية المتعمقة تكشف عند التوحيدية نقداً ثقافياً يُباطِنُ النَّقْدَ الْأَدْبِيَّ، ذلك أن صورة الأدب العربي المثالي تتجاوز ذاهلاً لتعكس صورة الشخصية العربية المثالية، لقد أحَلَّ التوحيدية على "التركيب" في الشخصية العربية فكراً، وفي الثقافة ضرورة؛ فالغاية أبعد من تلاقي مذهبين فنيين؛ إنه تلاقي ثقافات، وتوحد بين الشاعر وقضيته "الشعر" فالطبع هو الشاعر، والصنعة هي الشعر، والطبع يرمي إلى البداوة والنشأة الأولى فهو القديم، والصنعة ترمز إلى الحضارة فهي المحدث.

إن ثمين التوحيدية دور الطبيع في الشعر والكتابة هو تتويع لرؤيه ثاقبة وشاملة ترى في الطبيع اختبارات روحية وحسناً وبقظة حواس على معانى الكون، وترى في الصنعة قدرةً، وابتكاراً، وحنقاً، ومهارةً ، فالطبع والصنعة مركب جدل يحافظ على تناقضه وتكامله في آن معاً وهذا المركب هو الإبداع .

يتحدث التوحيدية في المقابلات عن تكامل الحسن والعقل، فكلّ منها يُشبع حاجة في الإنسان "ولما كنا بالحسن في أصل الطبيعة لم ننفك منه، ولما كنا بالعقل في أول الجوهر لم نجهل فضله"^٢، واللقاء بين الحسن مصدر الطبيع والعقل مصدر الصنعة هو مقابلة بين مشتاق وشائق، وقد رأى الدكتور الرباعي في مقالته "التفكير النّقدي في المقابلات" أن "هذه المقابلة بين المشتاق والشائق توحي بأنّهما يعملان في خطدين متقابلين متحالفين، إن لم يكونا متناقضين لكهما يلتقيان في الوسط ليؤلفا كلاً واحداً"^٣، كما لاحظ الدكتور الرباعي أن ثنائية الطبيع والصنعة عند التوحيدية هي وجه آخر لثنائية

١- أبو حيان التوحيدى، الإمامت و المؤانسة، ج ٢، ص ١٣٢ .

٢- أبو حيان التوحيدى، المقابلات، ص ١٠٥ .

٣- عبد القادر الرباعي، التفكير النّقدي في المقابلات، مجلة فصول ، مجلد ١٥ ، العدد الأول ، ص ١٥٠ .

الحقيقة والاستعارة وهي ثنائية ذات بعد ديني؛ فالحقيقة هي الله تعالى، والطريق إليها هو طريق العقل والاستعارة والخيال عموماً فهو الصنعة بوصفها حماكاة الألوهية، والتروع نحو الحق والعدالة^١.

نرى في التصنيف الفلسفى التوحيدى للصور ذكرًا للصورتين، الطبيعية والصناعية "الصور إلهية، فلكلية، عقلية، اسطورية، نفسية، بسيطة، مركبة، ممزوجة، يقظية، نومية، غائية، طبيعية، صناعية"^٢، وعلى لسان أبي سليمان المنطقي يصف الصورة الصناعية بالفنية اليدوية، وهي نوعان: صورة غير مشبّهة "إلهية" وصورة تشبيهية، كما يصف الصورة الطبيعية متعلقة بالمادة القابلة لتأثيرها بحسب استعدادها لها، منافعها ممزوجة ومضارها بعثة، وهي تجمع بين الحِكمة والبله، وبين الجيد والرديء^٣.

الإلهام والتعلم

الإلهام أحد عناصر الطبع الإلهي والتعلم أحد عناصر الصنعة البشرية. والتوحيدى يُرافق بين الإلهام والتعلم ويستند في ذكر العلاقة بينهما إلى أبي العباس ثعلب، يقول : "الناس في العلم على ثلاث درجات؛ فواحد يُلهم فيعلم فيصير مبدأ، والآخر يتعلم ولا يُلهم فهو يؤدّي ما قد حفظَ، والآخر يُجمع له أن يُلهم وأن يتعلّم"^٤.

فهذا النص يورده أبو حيّان باهتمام شديد ويستوحي منه في نقاده، فيشير إلى أثر العلاقة بين الإلهام والتعلم في تجويد الأدب "شرعاً ونثراً" وتحسينه ويوضح أولية الإلهام في الإبداع، ويتأكد ذلك باستخدام صيغة المبني للمجهول "يُلهم" و"يُعلم" في إشارة واضحة إلى تأسس الأدب على الإلهام؛ أي الطبع السابق للتعلم، أي الصنعة. وما لم يجتمع الاثنين فلن يكون الإبداع، أما "من تجتمع له الخلتان فيصير بقليل ما يَتَعلّم مكثراً للعمل والعلم بقوّة ما يُلهم، ويعود بكثرة ما يُلهم مصغيّاً لكل ما يتَعلّم ويعمل"^٥. والإلهام يصدر عن جوهر النفس الإنسانية التي يُميز أبو حيّان بينها وبين الروح ليؤكد أنّ الإنسان إنسان بنفسه لا بروحه "هلاً أغنِي الروح عن النفس، فهو يُغْنِي عنها، ولكن في جنس الحيوان

١- المصدر نفسه، ص ١٥١.

٢- أبو حيّان التوحيدى، الإمتناع والمؤانسة، ج ٣، ص ١٣٧.

٣- عزّت السيد أحمد، فلسفة الفن والجمال عند التوحيدى، ص ١١٥ و ١٢٠.

٤- أبو حيّان التوحيدى، الإمتناع والمؤانسة، ج ١، ص ١٤٥.

٥- المصدر نفسه، ص ١٤٦.

الذى لم يكُنْ فيكون إنساناً فاماً في الإنسان فلا، لأنّ الإنسان بالنفس هو إنسان لا بالروح؛ وإنما هو بالروح حيّ فحسب^١.

وفي المقابلات يُرافق بين الإلحاد والبداهة، يقول: "البداهة تحكي الجزء الإلهي بالانجاس، وتزيد على ما يغوص عليه بالقياس، والروية تحكي الجزء البشري"^٢، ويقارن بين إلحاد الحيوان وإلحاد الإنسان فإلحاد الحيوان كله غريزة بلا عقل، بينما إلحاد الإنسان مرفود بالعقل معزّز بالاختيار، فغريزة الحيوان تزيد على إلحاد بينما اختيار الإنسان هو الذي يزيد على غريزته" لما كان الحيوان يعمل صنائعه بالإلحاد على غير وثيرة قائمة، وكان الإنسان يتصرف فيها بالاختيار، صحيحاً له من الإلحاد نصيب حتى يكون رافداً له في اختياره؛ لأنّ نصيب الإنسان من الإلحاد أقلّ كما أنّ قسط سائر الحيوان من اختيار أنزرا، وثرة اختيار الإنسان إذا كان معاناً بالإلحاد أشرف وأدوم وأجدى وأنفع وأبقى وأرفع من ثرة غيره من الحيوان إذا كان مرفوداً بالاختيار^٣.

يتحلى الإلحاد بالملوهة، والملوهبون مختلف درجات إبداعهم متأثراً بمعارفهم وتجاربهم وأحاسيسهم، والملوهة الكامنة، وهي أساس الإبداع الفني، تحتاج إلى صقل وتعليم وتنمية، فالإلحاد طبع وتنميته صنعة، والمثل الذي يرد في المقابلات ليوضح ذلك هو أنّ التوحيد يسمع صبياً يُعنى، فقال معتبراً عن إعجابه بموهبة: "لو كان لهذا الصبي من يخرجه ويعني به وياخذه بالطراائق المؤلفة والألحان المختلفة لكان يظهر أنه آية ويصير فتنة"^٤.

البلاغة طبع وصنعة

اهتمام التوحيد بالبلاغة تعرضاً وضرورة ونظاماً وشروطها وفنوناً وضرورياً عند العرب وعند غيرهم من الشعوب، وقد رأى في البلاغة العربية ضرورة في الكلام لأنّ الكلام صورة الفكر؛ ولأنّ الغاية منها التوضيح والتمييز، والإمتاع، وجذب المتلقى، ولا يمكن الاستغناء عن البلاغة عند موازنة الكلام،

١- المصدر السابق، ج ٣، ص ١١٤.

٢- أبو حيّان التوحيدى، المقابلات، ص ١٨٨.

٣- أبو حيّان التوحيدى، الإمتاع والموانسة، ج ١، ص ١٤٥.

٤- أبو حيّان التوحيدى، الم مقابلات، ص ١٠٠.

وتشقيق الألفاظ، وإيضاح المعنى. فـ"البلاغة زائدة على الإفهام الجيد بالوزن، والبناء، والسجع، والتقافية، والخلية الرائعة، وتحير اللفظ، وإحضار الرينة بالرقة والجزالة"^١، ومن أهداف البلاغة "احتلال الحلاوة المذوقة بالطبع، واحتساب النبوة الممحوجة بالسمع"^٢، كما رأى في البلاغة العربية علماً، وجعل لها مترلة في مقدمة علوم العربية من فقه و نحو ولعنة ومنطق وحساب وهندسة وكلام... إلخ وفي كل التعريفات التي يقدمها للبلاغة تترج عنابر الطبع مع عناصر الصنعة. ففي التعريف الآتي: "البلاغة هي الصدق في المعانٍ مع اتلاف الأسماء والأفعال والحروف، وإصابة اللغة، وتحري الملاعنة والمشاكلة برفض الاستكراه، ومحاباة التّعسُف"^٣، فالصدق عنصر طباعي وبقية العناصر صناعية وهذا تعريف آخر: "البلاغة أن يصيب الناطق بالطبع الجيد، والصناعة المجتلة"^٤، ونظام البلاغة وعقدها والذي عليه المدار أن يكون طالبها مطبوعاً بها، مفطوراً عليها"^٥، فالطبع مرآة الأصالة الفنية، والصنعة هي قواعد منهجية، وبلاغة المطبوع لا تخلو من صناعة، وبلاغة المصنوع لا تخلو من طبع، وهناك نوع ثالث هو الذي ينادي به التوحيدى وهو فن ثالث يجمع بين المطبوع والمصنوع "ساقفص" لك فنون البلاغة اعلم أنّ الفن الأول منه هو الكلام الذي سمح به الطبع وليس يخلو هذا المطبوع من صناعة، والفن الثاني هو الذي يطلب بالصناعة وليس يخلو هذا المصنوع أيضاً من طبع، والفن الثالث هو الذي يبتدر بين هذين المذهبين^٦.

اللّفظ والمعنى في إطار الشكل والمضمون

تناظر الثنائيات الإبداعية عند التوحيدى منطقياً، ويتوارد بعضها من بعض، ولعلَّ أول ثنائية تناظر ثنائية الطبع والصنعة هي ثنائية المضمون والشكل؛ فالمضمون هو تحسيد الفكر، وهو أقرب إلى الطبع، ويُقابل مرحلة يُسميها التوحيدى "الصوغ الظباعي" ويقصد به الترجمة العفوية للخواطر والأفكار

١- أبو حيّان التوحيدى، المقامات، ص ١٠٩.

٢- أبو حيّان التوحيدى، الامتناع والمؤانسة، ج ١، ص ٦٥.

٣- أبو حيّان التوحيدى، المقامات، ص ٢٦١.

٤- أبو حيّان التوحيدى، البصائر والذخائر، ج ٢، ص ٦٦.

٥- المصدر السابق، ج ١، ص ٦٧.

٦- المصدر السابق، ج ٢، ص ٦٨.

والإلهامات التي تلمع في النفس متوجّة بقوّة البديهة وإبداع الخيال، فهذه القوّة حسب التوحيدِي هي "مزيج البديهة والرويّة" بخريان من الإنسان مجرى مناوه ويقطنه وحلمه وانتباهه وغيبته وشهوده وانبساطه وانقباضه^١، أمّا الشّكل فيتجسد بالبلاغة فهو الأقرب إلى الصنعة وبُقابل مرحلة يُسمى بها التأليف الصناعي ولا يعني به التّكفل؛ بل يعني به نقىض ذلك أي "تجنب الاستكراه" وهذا منطقى لأنّه تتمّ للصّوغ الطبّاعي لتأكيد المقدرة الإبداعية بما تتضمّن من بديهة وخيال.

إنّ النتيجة الختامية لخصوصيّة فهمه السابق للعلاقة بين الطبيعة والصناعة هي فهم آخر للعلاقة بين اللّفظ والمعنى، فقد اهتمّ باعتزاج المادة بالصورة، وتكافؤ الشّكل مع الموضع، فالتوحيدِي من أكثر النقاد العرب عقداً للصلة بين الفكر واللغة؛ إذ دعا إلى التّناسب بين الألفاظ والمعنى، وحثّ الكاتب على عشق اللّفظ والمعنى معاً "لا تعشق اللّفظ دون المعنى، ولا تهُوَ المعنى دون اللّفظ أحسن الكلام ما رقّ لفظه ولطف معناه"^٢.

أمّا اللّفظ والمعنى فهما العنصران الرئيسان في بلاغة الكتابة. "قدر اللّفظ على المعنى فلا يفضل عنه وقدر المعنى على اللّفظ فلا ينقص منه، فإذا حاولت فرش المعنى وبسط المراد فاجلُ اللّفظ بالروادف الموضحة والأشباه المقربة والاستعارات الممتعة وبين المعنى بالبلاغة"^٣.

إنّ فنون الكتابة والكلام تحتاج إلى تأزر الصنعة والبلاغة والطبع والشعر والبيان "ليكن الحديث على تباعد أطراقه، واحتلاف فنونه مشروهاً، الإسناد عاليًا متصلًا، والمتن تماماً بيناً، واللّفظ خفيفاً لطيفاً، والتصريح غالباً متصدراً، والتعريف قليلاً يسيراً وتتوخّ الحقّ في تصاعيفه، والصدق في إيساحه، واتّق الحذف المُخل بالمعنى، واحذر تزيينه بما يُشنّه، ولا تومئ إلى ما يكون الإفصاح عنه أحلى في السمع، ولا تقصر عما تكون الكتابة عنه استر للعيوب"^٤، والكلام مركب من اللّفظ اللغوي والصّوغ الطبّاعي والتأليف الصناعي والاستعمال الاصطلاحي^٥؛ لكنّ الطّبع عند التوحيدِي هو المعيار النّقدي

١- أبو حيّان التوحيدِي، المقايسات، ص ١٨٨.

٢- أبو حيّان التوحيدِي، الإمداد والمؤانسة، ج ١، ص ١٠.

٣- المصدر السابق، ج ١، ص ١٢٥.

٤- المصدر السابق، ج ١، ص ٩.

٥- المصدر السابق، ج ١، ص ٩.

الذى يزن الجيد والرديء، والطبع مكون رئيس لا يستغنى عنه التأليف وإنعدامه يؤدي إلى آفات تصيب البلاغة وهي استعمال اللفظ في غير موقعه وتعدي حدود المجاز والتصرير في موقع يقتضي الكناية والإشارة^١ والآفة في البلاغة من الدخلاء إليها الذين يستعملون الألفاظ ولا يعرفون موقعها أو يعجمهم الاتساع ويجعلون مقداره أو يروقهم المجاز ويتعلون حدوده أو يحسن في حكمهم التصرير ولعل الكناية هناك أتم والإشارة فيه أعم، وهذه الخلل تمدها في قوم عدمو الطبع المقاد في الأول، وقدروا المذهب المعتمد في الثاني^١.

فالتوحيدى ينظر إلى الصنعة البديلة الحقيقة الصّحيحة، وهي صنعة قوامها الطبع الأصيل تترتب خطواتها في النص السابق كما يأتي:

١- استعمال الألفاظ في مواقعها الصّحيحة .

٢- معرفة المقدار الصّحيح للاتساع، ومعرفة المقدار الصّحيح للإيجاز .

٣- مراعاة حدود المجاز .

٤- معرفة المكان الأمثل للتصرير وللتلميح .

وبناءً على هذا يكون "الدخلاء" قد فقدوا الطبع، وقدروا الصنعة معاً، وساروا على طريق ثالث يتباطئون؛ إذ لا طبع ينظم عملهم، وأسباب ذلك كثيرة منها رغبة هؤلاء "الدخلاء" "منافسة العرب" ورغبة بعضهم الآخر بالتكسب، وقد دافع التوحيدى عن الطبع وكأنه يدافع عن الثقافة العربية؛ ففي كتاباته ديدن ضمئي يحذر من الدخلاء والأعاجم؛ الذين حملهم التوحيدى جزءاً من ظاهرة التكلف وطغيان الصنعة، وهؤلاء الدخلاء نوعان: دخلاء حضارياً، ودخلاء أدبياً، وقد نبه التوحيدى لخطورهم على البلاغة ومنهم أبو الفضل بن العميد الذى أراد تقليد الجاحظ ولم ينجح في ذلك: "أبو الفضل ابن العميد تخيل مذهب الجاحظ وظن أنه إن تبعه لحقه، وإن تلاه أدركه، فوقع بعيداً من الجاحظ.

إن مذهب الجاحظ مدبر بأشياء لا تلتقي عند كل إنسان: بالطبع والمنشأ والعلم والأصول والعادة والعمر والفراغ والعشق والمنافسة والبلوغ، وهذه مفاتيح قلما يملكها واحد، وسوها مغالق قلما ينفك

١- أبو حيّان التوحيدى، *البصائر والذخائر*، ج ٢، ص ٦٧.

منها واحد^١، فاجلّاحظ امتلك الطبع والصاحب بن عباد فقدَ الطبع، وأبو الفضل أراد مزاجمة المطبوعن عن طريق الصنعة. إنَّه دفاعٌ مُستمدٍ من الطبع يُخفِي خلفه دفاعاً آخر أشدَّ حدةً هو دفاع عن الأصل والثقافة العربيَّين، وإذا كان فقدان الطبع أول آفات الكتابة فإنَّ آفات كثيرة لا تقل إفساداً لفنَّ الكتابة عن فقدان الطبع ومعظمها أصباب صنعة ابن عباد ومنها "العادة" و"الشغف" بالجاهي من اللُّفْظ وهو الاختيار الرديء، وتبيَّن الوحشي وهو الضلال المُبين، والذهاب مع اللُّفْظ دون المعنى، واستكرار المقصود من المعنى، واللُّفْظ على النُّبُوة^٢.

أمَّا العلاقة بين اللُّفْظ والمعنى فهي نظرية العلاقة بين الطبع والصنعة، وهي علاقة تداخل إلى حد الاتِّحاد والتَّفاعل، وقد وصفها بأنَّها بلاعنة المطبوع التي لا تخلي من صناعة وبلاعنة المصنوع التي لا تخلي من طبع؛ علاقة تُرتب على المكونين الإبداعيين شروطاً، فاللُّفْظ مثاله الشرفة والجزالة والسهولة والعفوَّة والبيان، والمعنى مثاله الشرف والانكشاف والاستعمال، وهذه هي الشروط ذاتها التي وضعها النَّقاد لعمود الشعر؛ ولكن التوحيد يُضاف نوعاً من الحلول بين اللُّفْظ والمعنى والطبع والصنعة، وكل الثنائيات التي تعامل معها النَّقد العربي التقليدي بالفصل بينها فصلاً جائراً يتناقض مع طبيعة الإبداع الأدبي، إذ لا سر للجمال الفني إلا هذا الحلول الذي كثيراً ما وصفه بـ"السر" وـ"السر كله" أن تكون ملاحظاً لطبع الجيد ومسترِسلاً في يد العقل البارع ومعتمداً على ريق الألفاظ وشريف الأغراض مع جزولة في معرض سهولة، ورقة في حلاؤه بيان مع مجانية المحتلب وكراهة المستكره^٣.

إنَّ كون البلاغة طبعاً لا ينفي الضرورة في حسن اختيار الألفاظ وتركيبها في حمل، ومعرفة أساس الكتابة وصناعة البلاغة، فالطبع التوحيدى ليس العفوَّة العميماء، إنَّه الأصالة الفنية وأعمدهما كثيرة، منها النُّوق السليم والحسن المُرهف وصدق التعبير وعمق الثقافة إذ لا يكتمل الأسلوب ما لم يكن اللُّفْظ سهلاً واضحاً قوياً دقيقاً معيناً، وما لم يتوافق له الإيقاع الناجم عن اختيار الألفاظ وتعادل الفقرات والجمل؛ أي الازدواج بوصفه بدليلاً للسُّجع والمقابلة والتقسيم؛ ليتمُّ الطبع بالموافقة بين المبني والمعنى،

١- أبو حيَّان التوحيدى، الإمتناع والمؤانسة، ج ١، ص ٦٦.

٢- المصدر السابق، ج ١، ص ٦٤.

٣- أبو حيَّان التوحيدى، البصائر والذخائر، ج ٢، ص ٦٧.

وإذا كان لقاء الطّبع والصنعة هو أمر في صُلب معرفة التأليف فلا بدّ من حُسن التأليف، وهكذا تردد قضية اللّفظ والمعنى من قضية الطّبع والصنعة، أمّا حُسن التأليف فهو البحث عن اللّفظ وعن المعنى، فليس أحدهما أكثر أهميّة من الآخر، والأدب "لا يقتصر على معرفة التأليف دون معرفة حُسن التأليف، ثمّ لا يقف مع اللّفظ وإن كان نازعاً شيئاً حتى يفلّي المعنى فلياً ويتصفح المغزى تصفحاً ويقضى من حقه ما يلزم في حكم العقل، ليبرأ من عارض سقمه، ويسلم من ظاهر استحالّة، ويعدّ حقيقته أولاً، ثمّ يؤسّسه ثانياً ليترافق عليه ماء الصدق، ويبدو منه لألاء الحقيقة، ولن يتم ذلك حتّى يجنّبه غريب اللّفظ ووحشيه ومستكرّهه^١. ففي النص السابق يتحدّث عن اللّفظ والمعنى في ظلّ الطّبع دون أن يستسلم الكاتب لطبعه استسلاماً؛ بل يحاكمه ويحاوره ويُلهمه "فلى الشّعر؛ أي تدبره واستخراج معانيه وغريبه" ويتصفح هدفه وغاياته وتأثيره والحكم في ذلك للعقل الذي يجب أن يحكم بأنّ المعنى صادق و حقيقي وغير مستحجل، فشروط المعنى الصدق ولزوم الحقيقة وعدم الاستحالّة، أمّا أهم شروط اللّفظ التي تتكرّر دائمًا عند التوحيدى فهي تجنب الغريب والوحشي.

على الرّغم من تأكيد التوحيدى مسألة التّناسب بين الألفاظ والمعانى واهتمامه بتوضيح علاقة الانسجام والتّوحد بينهما، فإنّ التوحيدى أولى اللّفظ اهتماماً كاد يفوق اهتمامه بالمعنى فرّك على اللّفظ المحتر، وذلك بناءً على اعتقاده أنّ ماهيّة اللّفظ تختلف عن ماهيّة المعنى "الخلاف بين اللّفظ والمعنى أنّ اللّفظ طبّيعيّ والمعنى عقليّ؛ وهذا كان اللّفظ بائداً على الزّمان، لأنّ الرّمّان يقوّي أثر الطبيعة بأثر آخر من الطبيعة، وهذا كان المعنى ثابتاً على الزّمان، لأنّ مستملّى المعنى، والعقل إلهيّ، ومادة اللّفظ طينيّة، وكلّ طينيّ متّهافت"^٢، فصناعة الكتابة تحتاج إلى كثير من الوعي والتّنظيم والإحكام الذي يبدأ باللّفظ المفرد وشروط صياغته في تراكيب مموازرة من علميّ البيان والبداع "مدار البيان على صحة التقسيم، وتحيز اللّفظ، وزينة النّظم، وتقريب المراد، ومعرفة الوصل والفصل، وتوخي المكان والزّمان، ومحاباة العسف والاستكراه"^٣. وليس غريباً اهتمامه الكبير باللّفظ فهو صاحب منهج عقليّ أدواته

١- أبو حيّان التوحيدى، *البصائر والذخائر*، ج ٣، ص ١٠.

٢- أبو حيّان التوحيدى، *الإمتناع والمؤانسة*، ج ١، ص ١١٥.

٣- أبو حيّان التوحيدى، *المقابسات*، ص ٨٦.

فلسفية، ينظر إلى المعنى في راه الطّبع الكامن والوديعة الإلهية التي ترك الله سبحانه وتعالى للإنسان التّصرف فيها؛ فهو خليفة على الأرض؛ أفالا يكون خليفته في عالم المثل المتجمسد في الأدب؟ ومن هنا تأتي أهميّة اللّفظ في إخراج المعنى إلى النّور "الإنشاء صناعة مبدأها من العقل ومبرها على اللّفظ وقرارها في الخط"١، فالمعاني الآتية من العقل ستظل مخفية ما لم يُظهرها اللّفظ الذي تتعدد بكثره سماته وشروط استخدامه، إذ بين النّص الآتي شروطًا جديدة للّفظ الذي يوادعه المبدع في نصّه إذا شاء له السّمو الأدبيّ وهي الخفة والتّلطف والتّصرّيف والصدق... "ليكن اللّفظ خفيفاً لطيفاً، والتّصرّيف غالباً متصدراً، والتّعرّيف قليلاً سيراً. وتؤخّ الحقّ في تصاعيفه، وأثنائه والصدق في إياضه وإثباته، واقت الحذف المخل بالمعنى، والإلحاق المتصل بالهذر، واحذر تزيينه بما يشينه، وتكثيره بما يقلله، وتقليله عمّا لا يستغني عنه ... ولا تومئ إلى ما يكون الإفصاح عنه أحلى في السّمع، وأعذب في النفس، وأعلق بالأدب ولا تفصح عمّا تكون الكنية عنه أستر للعيوب"٢.

إنّ الجمع بين الطّبع والصنّعة عند التوحيدِي بدا حلاً مثالياً للإشكالية التي كان الجاحظ قد أشار إليها، وهي إنكار الثقافة الإسلامية للتّكّلف بناءً على مستندات ثلاثة حددتها توفيق الرّيدي وهي "المستند الأول" دينيّ إذ هي الله نبيه محمدٌ ﷺ عن التّكّلف "وما أنا من المتكلّفين" والمستند الثاني علميّ إذ حرم التّرّييد على العلماء، وقعّ التّكّلف عند الحكماء، والمستند الثالث حضاريّ إذ ذمّ العرب كلّ متكلّفٍ في أيّ صناعة٣، والتّوحيدِي في كلّ ما نظر وقعد لبلاغة المطبوع وبلاعنة المصنوع لم يُغفل أو يُهمّل الإشارة إلى أنّ الصنّعة محمودة لكنّ التّكّلف مذموم والطبع وحده هو العمود، أما مستندات التّوحيدِي في الجمع بين الطّبع والصنّعة فهي المستندات النقديّة العربيّة التقليديّة، وهي ثلاثة أيضاً "المستند النقديّ الإجرائي"؛ لأنّه استخدم الطّبع مقاييساً للمفاضلة بين المطبوع والمتكلّف، والمستند الفنيّ لأنّ الصنّعة الفنيّة تتأسّس على البلاغة، والمستند الثالث، وهو الأهمّ، هو المستند النّظري الذي استقاوه من

١- أبو حيّان التّوحيدِي، الإيمان والمؤانسة، ج ١، ص ١٠١.

٢- المصدر السابق، ص ٩.

٣- توفيق الرّيدي، مفهوم الأدب في التراث النقدي، ص ٧٢.

الفلسفة، وهو مستند يقول بتكون الإنسان من طبيعة وعقل، فالإنسان موزون بكفتي العقل والطبيعة^١.

أما الناقد مصطفى ناصف فقد تنبأ إلى دقة العلاقة التي تجمع بين أبي حيّان بوصفه ناقداً مبدعاً ولغته العربية فقال متأملاً: "كان أبو حيّان يُنكر معاملة اللغة معاملة الزخرف وينكر معاملة الأدباء بشيء أقرب إلى الهزل وينكر متعة النقاد بالتشريع له"^٢. إن التعامل مع اللغة على أنها زخرفة يؤدي بالأدباء إلى نوع من الهزل. وحرام على النقاد تشريع هذا الهزل والدافع عنه بأيّ حال، وهذا دفاع عن اللغة العربية التي يجعلها التوحيدى، ودفاع ظاهره حماية الطبع وباطنه وحقيقة حماية الهوية الثقافية العربية، وهنا تناظر آخر بين وعيه النقدي ووعيه الاجتماعي والثقافي المترافق ببرؤية فلسفية يجعلنا نذكر في هذا السياق سؤال أبي حيّان لأستاذه: "هل بلاغة أحسن من بلاغة العرب؟ فيجيبه أستاذه: اللغة العربية أوسع مناهج وألطف مخارج، وأعلى مدارج، وحروفها أتم وأسماؤها أعظم، ومعانيها أوغل، ومعارفها أشمل"^٣.

الجملال بين الطبع والمصنعة

يجمع دارسو تراثنا النقدي على عدم نضوج النظريّة الجمالية عند العرب، ويجمعون على أنّ معرفة العرب بالجمال كانت عامة وغير واعية؛ وذلك لأنّها كانت تصدر عن الانفعال أكثر من صدورها عن التأمل والتركيب إلا أنّ هؤلاء الدارسين أنفسهم يستثنون نقاداً ومفكرين من هذا التعميم، وفي مقدمة المستثنين أبو حيّان التوحيدى، إذ يضعون اسمه بين أبرز واضعى أسس علم الجمال العربي، ومن أهم هؤلاء الدارسين الدكتور عفيف هن nisi صاحب كتاب "الفكر الجمالي عند التوحيدى"، والدكتور سعد الدين كليب في "البنية الجمالية في الفكر العربي". ومن المهتمين أيضاً الدكتور عزت السيد أحمد، الذي خصّ التوحيدى باهتمامه في كتابه "فلسفة الفن والجمال عند التوحيدى"، فقد أشار المؤلف إلى صعوبة التعامل مع التوحيدى. إن التوحيدى قد نشرَ ما يمكن أن نسميه نظريته الفنية، والجمالية بين

١- المرجع السابق، ص ٧٤ و ٧٥.

٢- مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، ص ١٥٦.

٣- أبو حيّان التوحيدى، المقابلات، ص ٢٦٢.

كتبه تُثْرِّ اللُّولُوَّ بين حِبَّاتِ الْعَقْدِ، إِنَّا نُسْمِحُ لِأَنفُسِنَا الرَّعْمَ بِأَنَّ مَا قَدِيمَهُ أَبُو حِيَانَ يَكَادُ يَرْقِى إِلَى مَسْتَوِيِّ نَظَرِيَّةٍ إِنْ لَمْ تَكُنْ مَتَكَامِلَةً تَمَامًا، فَإِنَّهُ لَا يَنْقُصُهَا الْكَثِيرُ أَبَدًا حَتَّى تُمْنَحُ شَرْفَ التَّكَامِلِ^١. فَضْلًاً عَنْ أَنْ مَصَادِرَ الْفَكْرِ الْجَمَالِيِّ عِنْدَ التَّوْحِيدِيِّ هِيَ الْفَكْرُ الْإِسْلَامِيُّ مُمْتَزِجًا بِالْفَلْسُفَةِ الْبِيُونَانِيَّةِ وَالْإِرَثِ الْثَّقَافِيِّ الْعَرَبِيِّ مَعًا، وَهَذَا الْمَنْهَجُ هُوَ الْمَنْهَجُ الْأَثِيرُ عِنْدَ التَّوْحِيدِيِّ الْمَنْهَجُ الَّذِي يَتَلَاقَّحُ فِي الْأَدَبِ وَالْفَلْسُفَةِ وَالنَّقْدِ وَالْعِلْمِ تَمَامًا كَمَا يَتَلَاقَّحُ فِي الْأَدَبِ الْأَفْكَارِ وَالْمَعْانِي وَالْأَنْفَاظِ وَالْمَذاهِبِ، وَقَدْ عَبَّرَ الْدَّكْتُورُ مُصْطَفَى نَاصِفُ عَنْ ذَلِكَ فِي قِرَاءَةِ مُتَعْمِقَةٍ لِشَكُوكِ التَّوْحِيدِيِّ فِي أَعْمَالِ النَّقَادِ الَّذِينَ تَعَجَّلُوا وَتَسَاهَّلُوا فِي قِرَاءَةِ الْأَدَبِ الْعَرَبِيِّ يَقُولُ "كَانَ النَّشَاطُ الْأَدَبِيُّ نَقْدًا وَإِنْشَاءً مَشْغُوفًا بِمَا يُسَمِّيهِ الْحَسْنَ، وَكَانَ الْفَلَاسِفَةُ مَشْغُوفِينَ بِمَا يُسَمِّيهِ الْعُقْلُ وَطَبَيعِيُّ أَنْ يَخْتَدِمُ الْخَصَامُ بَيْنَ الْحَسْنِ وَالْعُقْلِ وَرَبِّما طَمَحَ أَبُو حِيَانَ إِلَى التَّأْكِيلِ بَيْنَهُمَا"^٢، وَهَذَا مَا حَدَثَ فَعَلًا حِينَ نَادَى بِالْجَمْعِ بَيْنَ الطَّبَيعَ وَالصَّنْعَةِ فَأَنْوَنَا ذَهِبِيَا لِقِيَاسِ الْفَنِّ وَالْإِبْدَاعِ، إِذْ تَنْصَهِرُ الطَّبَيعَ وَالْعُقْلُ وَتَتَكَامِلُ النَّفْسُ النَّاطِقةُ وَالصَّنِيعَةُ الْحَادِثَةُ يَقُولُ "إِنَّ الْنُّفُوسَ تَتَقَادِحُ، وَالْعُقُولُ تَتَلَاقَحُ، وَالْأَلْسُنَةَ تَتَفَاتَّحُ"^٣، وَفِي هَذِهِ الْعِبَارَةِ كَمَا يَرِى مُصْطَفَى نَاصِفُ "تَفْرِقَةً" وَاضْعَفَةً بَيْنَ "الْنُّفُوسَ" — "الْطَّبَيعَ" وَ"الْعُقُولَ" — "الصَّنْعَةَ" وَفِي الْإِطْمَئْنَانِ إِلَى الْعُقُولِ اطْمَئْنَانٌ إِلَى الصَّدْقِ وَفِي الْإِطْمَئْنَانِ إِلَى الْنُّفُوسِ جُنُوحٌ نَحْوَ الْبَدَاهَةِ أَوِ الْحَسْنِ^٤.

إِنَّ التَّوْحِيدِيَّ الَّذِي يَقارِنُ إِجْرَائِيًّا فَقْطَ بَيْنَ الطَّبَيعِ بِوَصْفِهَا إِلهَامًا وَالصَّنْعَةِ بِوَصْفِهَا عَمَلاً عَقْلِيًّا لِيُوَضِّحَ مَاهِيَّةُ كُلِّ مِنْهُمَا، جَهَدَ فِي نَظَرَاتِهِ الْنَّقْدِيَّةِ لِقَتْلِ فَكْرَةِ الْأَضَدَادِ، وَعَلَى حَدِّ تَعْبِيرِ مُصْطَفَى نَاصِفِ فَقْدَ "رَاعَهُ التَّسْلِيمُ غَيْرُ الْمَحْدُودِ بِفَكْرَةِ الْأَضَادِ الْمُتَعَادِيَّةِ وَالْأَشْكَالِ الْمُتَنَافِيَّةِ". إِنَّهُ يَحْفَلُ بِرُفْعِ التَّنَاقُضِ وَسُقُوطِ التَّنَافِيِّ فِي التَّقَافَةِ الْأَدَبِيَّةِ وَالْعُقْلِيَّةِ^٥.

الْطَّبَيعُ أَيْضًا مُحَورُ نَظَريَّتِهِ الْجَمَالِيَّةِ الْمُتَوَازِنَةِ فَهُوَ يَقُولُ بِخَمْسَةِ عِنَادِرٍ تَشَتَّرُكُ فِي تَكُونِ الْجَمِيلِ "بعْضُهَا مَوْضِعِيٌّ، وَبَعْضُهَا أَخْرَى ذَاتِيٌّ، وَبَعْضُهَا ثَالِثٌ ذُوقِيٌّ، وَهَذِهِ الْعِنَادِرُ هِيَ الْطَّبَيعِيُّ وَالْإِجْمَاعِيُّ"

١- عَرَّتْ السَّيِّدُ أَحْمَدُ، فَلْسُفَةُ الْفَنِّ وَالْجَمَالِ عِنْدَ التَّوْحِيدِيِّ، ص ٧٧ — ٧٨ .

٢- مُصْطَفَى نَاصِفُ، مَحاورَاتُ مَعَ الشَّرِّ الْعَرَبِيِّ، ص ١٥٦ .

٣- أَبُو حِيَانَ التَّوْحِيدِيِّ، الْمَقَابِسَاتُ، ص ١٠٢ .

٤- مُصْطَفَى نَاصِفُ، مَحاورَاتُ مَعَ الشَّرِّ الْعَرَبِيِّ، ص ١٥٠ .

٥- المَرْجَعُ السَّابِقُ، ص ١٥٢ و ١٥٤ .

والدّينيّ والعقليّ وعنصر الشّهوة^١؛ لكنّه جعل الطّبيعيّ العنصر الأوّل بينها في إشارة منه إلى أهميّة هذا العنصر في تكوين الإبداع .

إنّ من أبرز الموضوعات الجمالية التي توقف عندها التّوحيدى موضوع التّلقي الذي كثيراً ما عبر عنه بـ"الاشتياق" إنّ من شأن النفس إذا رأت صورة حسنة متناسبة الأعضاء في الم هيئات والمقادير والألوان وسائر الأحوال مقبولة عندها، موافقة لما أعطتها الطّبيعة، اشتاقت إلى الاتحاد بها، فترعتها من المادة واستبانتها في ذاها وصارت إليها^٢؛ فالصّورة الجميلة هي الصّورة التي حققت التّناسب في سائر مكوناتها، نظراً لما أعطته الطّبيعة لها من ذاها ولذلك فهي تحوز القبول وتشتاق النفس الإنسانية للاتحاد بها، لكنّ الجمال لدى التّوحيدى ظلّ غامضاً مجھول المصدر فسأل على لسان مسکویه^٣ ما سبب استحسان الصّورة الحسنة وما هذا الولوع الظاهر في النظر، والعشق الواقع في القلب، والصّباة المتّيمّة للنفس، والفكّر الطارد للنّوم والخيال الماثل للإنسان؟ أهذه كلّها من آثار الطّبيعة؟ أم هي عوارض النفس، أم هي دواعي العقل، أم هي سهام الروح؟^٤، وبالعوده إلى النّص السابق نُميّز عناصر الجمال وهي "آثار الطّبيعة" وهذه عناصر مستقلة عن التّلقي أيّ هي عناصر موضوعية، أمّا العناصر الذاتيّة الكامنة في التّلقي فهي "النفس والعقل والروح"؛ فالتوحيدى يتساءل عن الجمال إذا كان ذاتياً أو موضوعياً أو ذاتياً موضوعياً معاً؟ ويُجيب التّوحيدى على لسان مسکویه "الطّبيعة تلقي أفعال النفس وآثارها، لذلك فإنّها تجعل هذه الصور وفق رغبة النفس وحسب استعدادها لقبول هذه الصور"؛ فالجمال ذاتيّ موضوعيّ، وثمة جدل بين الذات والموضوع نظير للجدل بين الطّبيعة والنفس. وبناءً على ذلك تتفاوت انفعالات المتكلمين للجمال أو الموضوع الجمالي الواحد .

الجمال عند التّوحيدى نسيّ ومُتغير، لكنّ أنواع الجمال مُستفأة من مصدر الجمال وهو الله جلّ جلاله، فجمال الوجود وكلّ جمال موجود فيه مستمد من الجمال الإلهيّ الذي هو في غاية لا يجوز أن

١- عز الدين إسماعيل، *الأسس الجمالية في النقد العربي*، ص ١١٧.

٢- أبو حيّان التّوحيدى، *الهوا مل والشوامل*، ص ١٤٢.

٣- *المصدر السابق*، ص ١٤٠.

٤- *المصدر السابق*، ص ١٤٠.

يكون فيها وفي درجتها شيء من المستحسنات؛ لأنّها هي سبب كلّ حسن، وهي التي تفيض بالحسن على غيرها، إذا كانت معدنه ومبدأه وإنما نالت الأشياء كلّها الحسن والجمال والبهاء منها وهذا^١. وأبرز أسس الجمال الاعتدال والتّناسب والقبول؛ يورّد قول سقراط "الحسن الحق هو العدل لأنّه علة كلّ حسن والحسن كلّ معتدل، وكذلك الجُور هو القبح لأنّه علة كلّ قبيح"^٢، و"سبب الاستحسان لصورة ما، فكمال في الأعضاء وتناسب بين الأجزاء مقبول عند النفس"^٣.

والنّسبة قادته إلى تصنيف الجمال إلى نوعين جمال مثالي متعال يُعرف بالعقل وهو مطلق ثابت، وجمال مادي مدرك بالحسن وهو متحول، وكون الجمال نسبياً في رأيه يتكامل مع رأيه في أنّ الجمال علاقة بين الذّات والموضوع، وبين المبدع والمتألق للإبداع، والنقد الجمالي الأدبي عند أبي حيّان يكاد ينحصر في دائرة "التنوّق". إنّ كلّ مزاج متبع في الاعتدال تكون له مناسبات نحو أمور خاصة به، ويُخالفه المزاج الذي هو منه في الطرف الآخر من الاعتدال حتّى يستصبح هذا ما يستحسن هذا^٤.

انشغل أبو حيّان التّوحيدى بالجمال انشغالاً كبيراً مستنداً إلى ثقافته الفلسفية الإسلامية، واستطاع ترجمة جهوده الذاتية في هذا المجال إلى نواة فلسفة جمالية واضحة، فقد قابل بين الحسن والقبح مقابلة جعل لها تنازلات انباتاً من الحياة والفكير والإنسان أيضاً جسداً وروحًا "القبح والحسن في الصور بمحنة العي والفصاحة في الألسنة والعي والبلاغة في الألسن بمحنة الاعوجاج والاستقامه في الأعضاء". يتحدّث التّوحيدى عن تأثير الغناء وهو نوع من الجمال الفني ينسحب الحديث عن تأثيره على أنواع الجمال الفني، ومنها الأدب فهو تأثير متعدد في الذّات المتألقة بين إحساس بالسمو والطرب "الغناء معروف الشرف، عجيب الأثر، ظاهر النفع في معاينة الروح، ومناغاة العقل، وتنبيه النفس، واحتلال الطرب، وتفریج الكرب، وإثارة المزة، وإعادة العزة، وأذكار العهد، وإظهار التجدة،

١- أبو حيّان التّوحيدى، الهواميل والشوامل، ص ٤٣.

٢- أبو حيّان التّوحيدى، البصائر والذخائر، ج ٣، ص ٩٦.

٣- أبو حيّان التّوحيدى، الهواميل والشوامل، ص ١٤٠.

٤- المصدر السابق، ص ١٤٢.

٥- أبو حيّان التّوحيدى، المقابسات، ص ١٥١.

واكتساب السلولة، وما لا يمحى عدده^١. في النص السابق يتجدد ذكر التوحيدى لمصطلحات النفس والعقل والروح في إفصاح واضح عن دين الطبع الذي يصدر عنه الفن من ذات المبدع ليعود إلى ذات المتلقى متمماً العملية الإبداعية؛ إذ أسس التوحيدى الإبداع الفنى، خاصة فن الكتابة، على أصلين هما الطبع معنى الموهبة، والاستعداد والصنعة التي هي الاهتمام بالطبع وتطوره .

إن نتاج النفس الناطقة هو نتاج الطبع من الفن والأدب، وهو ما يصفه بعفو البديهة أي الفطري أما نتاج الصناعة الحادثة فهو ما يصفه بكدر الروية وهو المكتسب، وبناءً على هذا فالنص الأدبي الذى يحقق الجمال والبلاغة والتائير وتحتلسه الآذان وتلقاه الصدور هو نصٌّ مركب من الطبيعى والصناعى "إذا خلص هذا المركب من شوائب التكليف، وشوائب التعسف، كان بليغاً مقبولاً رائعاً حلواً تحتضنه الصدور وتحتلسه الآذان، وتنتبه المحالس، ويتنافس فيه المنافس بعد المنافس"^٢.

لم يع التوحيدى العلاقة بين النص والمتنقى وحسب، ولكنّهوعى أيضاً العلاقة بين الفنان والأثر الفنى، وقد تحدث عن هذه العلاقة في كل مراحل العمل الفنى. إن التوحيدى قد أسهب وأطّلب كثيراً في شرح هذه المراحل خلال حديثه عن الإلهام، والموهبة، والشروط، والظروف الازمة الضرورية، والنافلة العرضية التي تتيح للموهبة، أو للذات المبدعة أن تُفصّح عن مكوناتها^٣ من ذلك تصويره حال الفنان بعد إنجازه العمل الفنى وهي حال السرور والافتخار "إذا صنع الصانع ثنالاً في مادة موافقة فُقبلت منه الصورة الطبيعية تامة صحيحة، فرح الصانع وسرّ وأعجب وافتخر لصدق أثره وخروج ما في قوته إلى الفعل موافقاً لما في نفسه، ولما عند الطبيعة"^٤.

موقع الطبع والصنعة في ثنائية الشعر والنشر

في الليلة الخامسة والعشرين من ليالي الإمتناع والمؤانسة يتوجه الوزير أبو عبد اللهعارض إلى التوحيدى بهذه التساؤلات عن الشعر والنشر "إلى أي حد ينتهيان، وعلى أي شكل يتفقان، وأيهما

١- أبو حيّان التوحيدى، الإمتناع والمؤانسة، ج ٢، ص ١٣٦.

٢- المصدر السابق، ج ٢، ص ١٣٢.

٣- عزّت السيد أحمد، فلسفة الفن والجمال عند التوحيدى، ص ١٠٣.

٤- أبو حيّان التوحيدى، المهام والشوال، ص ١٤٢.

أجمع للفائدة، وأرجع بالعائد، وأدخل في الصناعة، وأولى بالبراعة؟^١، فيعرض التوحيدية لآراء الفريق الذي يفضل النشر على الشعر، كما يعرض لآراء الفريق الذي يفضل الشعر على النشر، متخذًا موقف الحياد من الفريقين، لكن هذا الحياد لم يمنع التوحيدية من التلميح إلى رأيه أولاً، ثم التصرّيف به ثانية، فكيف لمع، وكيف صرّح؟

جرى التلميح أولاً بتوضيح أسباب الفريق الأول الذي يفضل النشر وهي أسباب تبدو في معظمها خارجة عن الإرادة البشرية نابعة من الإرادة الإلهية، ومنها حسب أبي عائذ الكرخي صالح بن علي أن "النشر أصل الكلام والنظم فرعه، والأصل أشرف من الفرع، والفرع أقصى من الأصل"^٢ وهذا يذكر موضوع الرتبة بين الطبيعي والصناعي.

إن الطبيعة فوق الصناعة، وإن الصناعة دون الطبيعة؛ فالنشر يتشارك الرتبة مع الطبع، والشعر يتشارك الرتبة مع الصناعة، ويُفضل النشر أيضًا؛ لأن "الكتب القديمة والحديثة النازلة من السماء على ألسنة الرسل مع اختلاف اللغات كلها منتورة مبسوطة والوحدة في النشر أظهر والتَّكَلْفُ منه أبعد، ومن فضيلة النشر أنه إلهي بالوحدة، كذلك هو طبيعي بالبدأة، والبدأة في الطبيعتين وحدة، كما أن الوحدة في الإلهيات بدأة"^٣، فالنص السابق يؤكد من خلال كلمة "التَّكَلْفُ" المبذولة في الفكر الإسلامي والمرادة للتصنيع نسبة الشعر إلى الإنسان وهي سمة تبتعد عن النشر الذي يناسب إلى الإلهي؛ بالنظر إلى أن القرآن الكريم والحديث النبوى الشريف نزلا نثراً.

يتضح ذلك وبتأكدٍ برأي آخر يرد في سياق القضية ذاتها "المنظم صناعي؛ ألا ترى أنه داخلٌ في حصارِ العروض وأسرِ الوزن وقيدِ التأليف مع توقيِ الكسر، واحتمالِ أصنافِ الزحاف لأنَّه هبطت درجته عن تلك الربوة العالية دخلته الآفة من كل ناحية"^٤، ويضيف ابن طرار، من فصحاء أهل العصر بالعراق، على أسباب الكرخي أسباباً منها "أنَّ النشر كالحرّة والنظم كالأمة، ولشرفِ النشر قال

١- أبو حيّان التَّوْحِيدِيُّ، الإِمْتَاعُ وَالْمَوَانِسَةُ، ج ٢، ص ١٣٠ .

٢- المُصْدَرُ السَّابِقُ، ج ٢، ص ١٣٢ .

٣- أبو حيّان التَّوْحِيدِيُّ، الإِمْتَاعُ وَالْمَوَانِسَةُ، ج ٢، ص ١٣٣ .

٤- المُصْدَرُ السَّابِقُ، ج ٢، ص ١٣٣ .

الله تعالى في التتريل "إذا رأيَتُهم حسِبَتَهُم لؤلؤاً منثوراً"^١، ولم يقلْ لؤلؤاً منظوماً، وبنحوه السماء منتشرة على نظام، إلا أنَّ نظامها في حد العقل، وانتشارها في حد الحس^٢، أما ابن كعب الأنصاري فيقول بأفضلية النثر لـ "أنَّ النبي ﷺ" لم ينطق إلا به أمراً وناهياً، ومستخراً ومخيراً، وهادياً وواعظاً، وغاضباً وراضياً^٣؛ فالآراء السابقة كلُّها تصبُّ في راقيٍ واحدٍ هو أنَّ النثر يتربع على ربوةٍ عاليةٍ هي ربوةُ الأصل؛ أيَّ الطبع الإلهي.

أما الأسباب التي يُفضّلُ من أجلها النظم فمنها ما يراه السلاّمي من أنَّ النظم صار صناعةً برأيها وأنَّه لا يُغنى ولا يُحدى بالإيقاع الصحيح غيره، وإنَّ صورة المنظوم محفوظةً وصورة المنثور ضائعة^٤، كما يرى ابن نباتة أولوية النظم لأنَّ الشواهد لا توجد إلا فيه، والحجج لا تُؤخذ إلا منه، وللشعراء حلبة، وليس للبلاغاء حلبة^٥، أما رأي أبي حيّان الذي ينسبه إلى أستاذه أبي سليمان المنطقي فهو "للنثر فضيلته التي لا تُنكر، وللنظم شرفه الذي لا يُحتجد ولا يُستر، لأنَّ مناقب النثر في مقابلة مناقب النظم، ومثالب النظم في مقابلة مثالب النثر، وأحسن الكلام ما قامت صورته بين نظم كأنَّه نثر، وبين نثر كأنَّه نظم"^٦، فضلاً عن أنَّ البلاغة عند التوحيدى لم تكن بلاغةً واحدةً؛ بل كانت بلاغات متعددة، ومنها بلاغةُ الشعر وبلاغةُ النثر. وهكذا نجد أنَّ التوحيدى قد استكمل مرحلة التلميح إلى رأيه، وانتقل إلى مرحلة التصریح على لسان أستاذه أبي سليمان المنطقي "الكلام ينبعُ في أول مبادئه إما من عفو البديهة وإما من كد الروية، وإما أنَّ يكون مركباً منها"^٧، وهذا معناه أنَّ مادةَ الفنين واحدةٌ تتولَّدُ من أصلٍ واحدٍ هو الكلام في مرحلة الكمون، وكلاهما يحتاج إلى حسن استخدام مادته وهذا صناعة، وصوغ الكلام يتخذ أحداً طرريقين هما طربيق "كلام" الشعر، أو طربيق "كلام" النثر،

١- القرآن الكريم، سورة الإنسان، الآية ١٩.

٢- أبو حيّان التوحيدى، الإمتاع والمؤانسة، ج ٢، ص ١٣٤.

٣- المصدر السابق، ج ٢، ص ١٣٥.

٤- المصدر السابق، ج ٢، ص ١٣٦.

٥- المصدر السابق، ج ٢، ص ١٣٦.

٦- المصدر السابق، ج ٢، ص ١٣٩.

٧- المصدر السابق، ج ٢، ص ١٣٢.

لكنّ عموماً يكتفيُ القصيّة، لأنَّ التّوحيدِيَّ يأبى أنْ يختتمَ تصريحَه من دون العودة إلى ثنائية الطّبع والصنعة لتأكيد التّغایر بين كلام الشّعر وكلام النّثر في مرحلة التّتحقق والفعل، وهذه الثنائيّة من وجه آخر هي مرحلة الصّنعة لما تميّزت الأشياءُ في الأصول، تلاقت بعض التّشابه في الفروع، ولما تباينت الأشياء بالطبع، تألفت بالمشاكلة في الصّنائع^١، وهذا تناظرٌ تامٌ بين ثنائية "الطبع والصنعة" وثنائية "الشعر والنّثر"؛ لكنَّ ماهيّة النّثر القريب من الطّبع مختلفةٌ عن ماهيّة الشّعر القريب من الصّنعة، وللنّثر بلاغته "أن يكون اللّفظُ متداولاً والمعنى مشهوراً، والتهذيبُ مستعملاً والتّأليفُ سهلاً والمرادُ سليماً والحواشي رقيقةً والصفائحُ مصقوله والأعجائزُ مفصولةً"^٢، وللشعر بلاغته "أن يكون نحوه مقبولاً، والمعنى مكشوفاً واللّفظُ من الغريب بريئاً والكلنّاية لطيفةً والمواءمةُ ظاهرةً"^٣؛ أمّا حياد التّوحيدِيَّ في أثناء عرضه كلَّ الآراء المتباينة حول أفضليّة الشّعر أو النّثر "أنا آتي على ما يحضرني من ذلك منسوباً إليهم" "العلماء"، ومحسوساً عليهم^٤، فكان لذلك الحياد معنى هو أنَّ تلك الآراء تعكسُ توجهاتِ قائلتها ولا تستندُ إلى أسس علميّة سليمة وواضحة، فالشعر والنّثر؛ وإنْ كانا فنّين متكمالين يصدران عن منشاً واحداً هو الكلامُ بوصفه مادةً أوليّةً فإنَّ أحدَهما مستقلٌ عن الآخر بخصائصه الذاتيّة، ولا تفوقُ لأحدَهما على الآخر؛ فهل أراد التّوحيدِيَّ القولَ إنَّه لم يكن هناك مبررٌ للمقارنة بينهما؟ وتساؤل آخر يتولّد: لماذا تبادل فناً الشعر والنّثر موقعهما ابعاداً أو اقتراباً من الطّبع أو الصّنعة في آراء النّقاد عامة، وفي آراء التّوحيدِيَّ أحياناً؟ وإنْ كانت على لسان أبي سليمان المنطقيِّ "النظم أدلٌ على الطّبيعة؛ لأنَّ النّظم من حيز التّركيب، والنّثر أدلٌ على العقل؛ لأنَّ النّثر من حيز البساطة، وإنما تقبلنا المنظوم بأكثر من تقبلنا المنشور لأنَّنا بالطّبيعةِ أكثر منا بالعقل".^٥



١- المصدر السابق، ج ٢، ص ١٣٩.

٢- المصدر السابق، ج ٢، ص ١٤١.

٣- المصدر السابق، ج ٢، ص ١٤١.

٤- المصدر السابق، ج ٢، ص ١٣٥.

٥- أبو حيّان التّوحيدِيَّ، المقابسات، ص ١٩٦.

المخاتة

إنّ جمل اهتمامات التّوحيدىّ وملحوظاته على تفردها وأهميتها، ما تزال تعانى إهمالاً، فـ"ليس من الصحيح الادعاء أنّ المكتبة العربية قد احتوت كلّ ما يجب أن يُقال في التّوحيدىّ، فمع أنّ ما صدر عنه يقدمه أديباً من مفكريّ القرن الرابع الهجريّ؛ إلا أنّ جمل الاهتمامات في أبي حيّان ما زالت بحاجة إلى المزيد من التّفصيل"^١. وقد حاول البحث السّابق بتواضع "لامسة عبقرية ذات نفع خاصّ، وهي هذا الاقتدار العظيم على الجمع بين الوعي الفلسفىّ والأدب الرّفيع"^٢، فقد كانت أدواته فلسفية نفسية.

لقد رفض التّوحيدىّ اليقين السّائد، واستنكر البداهة السّاذجة، وتجرّد على الحقائق النّقدية اليسيرة، مثلاً النّزعة التّساؤلية؛ التي لا ترکن إلى إجابات همائية وحاسمة. فقد انطلق التّوحيدىّ في فكره عامّة، وفي فكره النّقديّ بشكل خاص من النّزعة الإنسانية التي تشد الانسجام "في عالم ينقسم نتيجة للصراع الماديّ والعقلانيّ، وتحقيق الانسجام لا يتمّ إلا بقدر تضاؤل التّضاد".^٣.

رأى التّوحيدىّ في الطّبع والصنعة مفهومين متّحدين متّماهيين، شكلاً معاً محور تفكيره النّقديّ، وقد اتسمت ثنائية الطّبع والصنعة عنده بالغنى والشمول؛ فقد نظرَ وقعدَ انطلاقاً منها لكلّ قضايا نقد الأدب، وكانت قضية رئيسية تفرّع منها وتناظر معها ثنائيات، منها تلك التي تبدو لأولٍ وهلةٍ بعيدةٍ عنها، ومنها اللّفظ والمعنى، والشعر والنّثر، والإلهام والتعلّم، والحسّ والعقل وحتى الأدب والنّقد؛ فالطبع والصنعة صفتان تلازمان الأديب والتّاقد معاً، ولعلّ الطّبع أكثر لزوماً، فتأثيره الكبير بالجاحظ يعود أصلًا إلى تأسيس مذهب الجاحظ على الطّبع "أبو عثمان الجاحظ فإنك لا تجد مثله، وإن رأيت ما رأيت رجلاً أسبق في ميدان البيان منه، ولا أبعد شوطاً، ومني رأيت دياجة كلامه رأيت حوكاً كثيراً الوشي قليل الصنعة بعد التّكليف"^٤؛ فعلى الرغم من الوحيدة التي نادى بها بين الطّبع والصنعة إلاّ

١- عبد الأمير الأعسم، أبو حيّان التّوحيدىّ، كتاب المقابلات، ص ٤٩.

٢- المرجع السّابق، ص ١٣٣.

٣- محمد علي العجملي، النّزعة الإنسانية في عصر التّوحيدىّ، ص ١٩.

٤- أبو حيّان التّوحيدىّ ، البصائر والذخائر، ج ١، ص ١٩١.

أن ميله للطبيع كان واضحاً لكن بالمعنى الذي أراده، وهو المعنى الفلسفى والنفسى الذى يرى فى الإنسان مزيجاً مركباً من طبيعة وعقل، وينظر للأدب على أنه نوازع وجاذبية وقدرة بلاغية، وقد نتج عن هذا الفهم الخاص أسلوب متفرد هو الأسلوب التوحيدى، وهو انتصار بين العلم والأدب وسم تصوره لقضية النقدية بسمة تأملية وتعقّل صوفي ورقى أدى بطرق العنان لبيان متفرد هو البيان التوحيدى.

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.

١. ابن منظور، لسان العرب، تج: عبدالله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، دون طبعة، القاهرة: دار المعارف، (د.ت).
٢. الأعلام، الزر كلى.
٣. إسماعيل، عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، الطبعة الأولى، بيروت: دار الفكر العربي، ١٩٩٢.
٤. التوحيدى، أبو حيان، الإمتاع والمؤانسة، تج: أحمد أمين وأحمد الزين، دون طبعة، بيروت: منشورات دار الحياة، (د.ت).
٥. التوحيدى، أبو حيان، البصائر والذخائر، تج: د. وداد القاضى، الطبعة الأولى، بيروت: دار صادر، ١٩٨٨.
٦. التوحيدى، أبو حيان، المقاييس، تج: محمد توفيق حسن، الطبعة الثانية، بيروت: دار الآداب، ١٩٨٩.
٧. التوحيدى، أبو حيان، المواهل والشوامل، تج: أحمد أمين والسيد أحمد صقر، دون طبعة، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥١.
٨. الحاخط، أبو عمرو، الحيوان، تج: عبد السلام محمد هارون، الطبعة الثانية، القاهرة: مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٦٥.
٩. الزيدى، توفيق، مفهوم الأدبية في التراث الن资料ي، الطبعة الأولى، تونس: سراس للنشر، ١٩٨٥.

١٠. السيد أحمد، عزّت، فلسفة الفن والجمال عند التوحيدى، دون طبعة، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٦.
١١. عبد الأمير الأعسم، أبو حيّان التوحيدى، كتاب المقابلات، الطبعة الثالثة، لبنان: دار التورير، ٢٠٠٩.
١٢. عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، الطبعة الأولى، عمان: دار الشروق، م. ٢٠٠١.
١٣. محمد علي العجيلي، النّزعة الانسانية في عصر التوحيدى، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، م. ٢٠٠٦.
١٤. ناصف، مصطفى، محاورات مع النّشر العربي، الكويت: سلسلة علام المعرفة ٢١٨، ١٩٩٧. المجالات والدوريات:
١٥. الرباعي، عبد القادر، **التفكير النقدي في المقابلات**، مجلة فصول، العدد الأول، مجلد ١٥، ربيع ١٩٩٦م، ص ١٥٠ — ١٥١.

طبع و تصنّع در نقد ابوحیان توحیدی

دکتر وضحی احمد یونس^۱

چکیده

ابوحنان توحیدی روابط بین دوگانه هایی را تعمق بخشد که نقد عربی آن را دوگانه هایی دور از هم در نظر می گرفت؛ مانند دوگانه فکر و حس، دوگانه علم و ادبیات، دوگانه قدیم و جدید، و دوگانه طبع و تصنّع که محور پژوهش حاضر است. ناقدان در تقسیم مسائله طبع و تصنّع به دو گروه تقسیم شده اند برخی به جدائی دو طرف اعتقاد دارند و گروه دیگر به اتحاد آن دو اعتقاد دارند. توحیدی یکی از بارزترین ناقدانی است که به همراهی دو طرف این دوگانه، تعامل آنها با هم و اتحاد آن در ابتکار ادبی اعتقاد دارد. چون افکار و معانی در پوشش الفاظ به کار می رود و ابتکار بیانی با زبان است و زینت دادن زبان با تصنّع و طبع فطرت و یک فیض الهای افکار و معانی است که به مبتکر بخشیده می شود و فطرت الهی او توانائی بشری را در قالب ساخت زبانی می آورد تا به تصنّع فنی برسد. پس طبع مبتکر ابتداست و تصنّع عامدانه بعد از آن می آید بنابراین در سطح اثر ادبی با تأمل و بررسی، تصنّع تکمیل کننده طبع است.

کلمات کلیدی: طبع، تصنّع، دوگانه، ابتکار، ادبیات.

^۱ استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تبریز، لاذقیه، سوریه
ایمیل: wadha.younis.sy@gmail.com

Abstracts in English

The Nature and Workmanship in the Criticism of Abu Hayyan Al-Tawhidi

Wadha Ahmed Youness*

Abstract

Abu Hayyan Al-Tawhidi documented the connections between different binaries in which the old Arabic criticism has dealt with as binaries with extremes far apart. Examples of these binaries include the binaries of thought and sense, science and literature, the ancient and the created and finally, the nature and workmanship with which this research deal. In their studies of nature and workmanship, critics are divided into two groups: those who say the two are separated and those who say they are united. Al-Tawhidi is one of the brightest critics who believe that the two sides of this binary are interacting and united in the field of literary creativity in which thoughts and meanings are correlative. First, people think then, they express their thoughts by in words and in the end, they embellish the linguistic product by workmanship. So, nature is an instinctive and divinely-given flood of thoughts and meanings which is given to the creator (man) to create his own divine artifact by the human gift of linguistic ability. The creative nature of man comes first and then follows his professional workmanship. So, workmanship – in the field of literary creativity- complements nature by the revisions and improvements that it provides.

Key words: Nature, Workmanship, Binary, Creativity, Literature

*- Assistant Professor in Arabic Language and Literature, Tishreen University, Syria.

Humanities الأسلوب البصري في شعر عدنان الصائغ

الدكتور رسول بلاوي^١ والدكتور علي خضرى^٢ وأمنه آبگون^٣

الملخص

الشاعر لا يأتى في نصه باللغة الدالة القرية الحاضرة في ذهنه، بل يتوقف طويلاً عند الألفاظ، يتأملها وينتقمها، ثم يعيد تشكيلها بما يناسب الدلاله الوجданية، وقد يتوقف عندها ليخلق عبرها لنفسه نطراً جديداً يحقق رغبته ورغبة القارئ في المتعة الفنية المتوقعة من إبداعه. والتعبير بالصورة هو من أهم خصائص التعبير الشعري، حيث يتميز بدقة تحديده للتجارب ومفرادتها. وتعدّ الأسلوب البصري - وهي الأسلوب التي يوظفها الشاعر لبيان ما لا يستطيع التفوه به - إحدى طرق التعبير في الشعر العربي، وتتلخص الخدمة التي تؤديها تلك الأسلوب في المساعدة في بناء المزاج الانفعالي وتغييراته. ومن أبرز الشعراء الذين اتجهوا إلى التعبير بالأسلوب البصري هو الشاعر العراقي المعاصر "عدنان الصائغ". فقد وظّف هذا النوع من التعبير في تجربته الشعرية لرفد نصوصه بشحنات دلالية وفقاً للرؤى والأفكار التي ي يريد التعبير عنها.

هدف في هذا البحث إلى دراسة ظاهرة حداثية أتت بها ثورة التجديد الشعرية وهي ظاهرة التشكيل البصري في القصيدة العربية الحديثة، ومن ثم تطبيقها في قصائد الشاعر العراقي المعاصر "عدنان الصائغ" والتركيز على المظاهر البصرية البارزة في شعره المنشور في مجموعة أشعاره، مستخدماً المنهج الوصفي-التحليلي. وقد توصل البحث إلى أنّ أبرز المظاهر البصرية المستخدمة لديه هي علامات الترقيم، والتقطيط، والصمت، والسود والبياض، والشكل المتموج، وتفتيت الكلمات، والأشكال الهندسية، والظلّ. وكلّها تعبّر عن اضطراب الشاعر وتوتره واغترابه عن الوطن ووحشته. وكلّ هذا يعبّر عن تجسيم آلام الشاعر وضغط الحنين إلى الوطن النائي البعيد.

الكلمات المفتاحية: الشعر العربي المعاصر، العراق، الأسلوب البصري، الاغتراب، عدنان الصائغ.

^١ أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة خليج فارس، إيران. (الكاتب المسؤول) r.ballawy@gmail.com

^٢ أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة خليج فارس، بوشهر، إيران. Alikhezri88@yahoo.com

^٣ طالبة ماجستير في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة خليج فارس، بوشهر، إيران.

المقدمة

تقنية الانزياح والعدول عما هو متداول هي من الأساليب التي تجلب انتباه القارئ وتوسيع دائرة خياله وتساعده على الانطلاق في اللامحدود؛ يلْجأ إليها الأدباء لكي تكون أعمالهم أكثر وقعاً في الأذهان. من حملة هذه الأساليب التي تظهر من الناحية الشكلية للأثر هو التشكيل البصري فـ «الاهتمام بالتشكيل البصري يعود إلى محاولة سد الفراغ الذي أحدهه ضعف الصلة بين الكاتب والمتلقى باندثار الوظيفة الإنسانية التي كانت تيرز القيم الجماعية واللامامح التعبيرية، وقد يكون هذا الاهتمام من تأثيرات الدادائية والسريرالية وغيرها من التيارات الشعرية والفنون التشكيلية التي وجدت طريقاً إلى الشعر العربي الحديث بهدف التمرد على المأثور والرتاب»^١.

اللمسات الخفيفة التي يضيفها الأديب في أعماله لا يمكن أن تخفي عن القارئ، فكثيراً ما يلاحظ عبارات وكلمات أو «علامات ترقيم تبدو كأنّها قد لصقت في جسد القصيدة، إنّها تشبه لوحة معلقة على الجدار، فهي ليست جزءاً من هذا الجدار لكنّها مع ذلك غيرت ملامحه وأضافت إليه معانٍ جديدة. أنماط الأساليب البصرية - منها الترقيم، وتقسيم المقاطع، والبياض والسوداد، والأشكال الهندسية، و... - تلعب دور اللوحة على الجدار في انتقال المفاهيم الموجودة في ضمير الشاعر العاجز عن بيانها شفاهياً»^٢.

الشاعر العراقي المعاصر عدنان الصائغ أحد هؤلاء الشعراء الكبار الذين استعملوا أساليب حديثة في نتاجهم الشعري مما رشّحه هذا الاستخدام المكثّف ليكون محوراً لهذه الدراسة. نحن في هذا البحث سنقوم بدراسة أنماط هذه الأساليب البارزة - العلامات الترقيمية، التتفيط والصمت، والسوداد والبياض والشكل المتّوّج، وتفتيت الكلمات، والأشكال الهندسية، والظل - في أشعار هذا الشاعر معتمدين على المنهج الوصفي- التحليلي.

إشكالية البحث

نسعي في هذا البحث أن نعالج دور الاغتراب في اختيار الشاعر هذه الأنماط من الأساليب البصرية لبيان أحاسيسه وما يكابد من الآلام والخلجات النفسية. ونكشف عن سبب اختيار الشاعر هذه الأنماط من الأساليب البصرية. لم تكن جميع هذه الأساليب اعتباطية بل لها إيحاءات عميقه تساهم في إثراء النص

١ - إمتنان عثمان صمادي، *شعر سعدي يوسف: دراسة نحيلية*، ص ٤٣.

٢ - عبد المجيد ناجي العذاري، *أسلوب (الكولاج/المقص)* في شعر سعدي يوسف: *ديوان (صلاة الونني) غوذجاً*،

ويريد الشاعر منها تصوير الواقع المعاش في وطنه بصورة مرئية تكون أكثر وقعاً في الإدراك.

أسئلة البحث

إلى أي حد تصل حدود إذابة اللغة في أنماط الأساليب البصرية المستخدمة لدى الشاعر؟ إلام يرمي عدنان الصائغ من خلال توظيفه لهذه الأساليب؟ ما مدى تأثير الغربية في توظيف أنماط هذه الأساليب؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه من خلال استعراض القيم البصرية البارزة في أعمال الشاعر الشعرية.

خلفية البحث

الدراسات التي تناولت شعر عدنان الصائغ كثيرة، منها بحث عبد القادر فيدوح (٢٠١٢م)، جامعة البحرين، عدد الصفحات ٣٠-١) تحت عنوان «بلاغة التوازي في الشعر العربي المعاصر» وتوصل هذا البحث أنّ الشاعر يستخدم البياض بوصفه نصاً موازياً داخل النص، وأنّ المتلقى يجد نفسه أمام نصين: نص حاضر في المكتوب، ونص مغيب في البياض. وبحث آخر لشائر عبدالمجيد ناجي العذاري (٢٠٠٧م، جامعة واسط، مجلة كلية التربية، عدد الصفحات ٦٧-٥٨) عنوانه «أسلوب (الكولاج/ الملصق) في شعر سعدي يوسف ديوان (صلاة الوثن) فنوجاجاً». وقد توصل هذا البحث إلى أن الشاعر سعدي يوسف كان يدرك، كما يبدو، أنّ اللغة قد تكون أحياناً عاجزة عن نقل الصورة الشعرية نقاومينا، لذلك جرب طريقاً آخر ليظهر هذه الصورة بأعلى ما يمكن من الدقة، وهذا الطريق هو الكولاج. وبحث للكتابين رضا محمدی وعباس گنجعلی (١٣٩٢هـ.ش، مجلة نقد ادب معاصر عربی، ٢٠١٤م) يحمل عنوان «آهنگ سفید در سروده های سعدی يوسف» (إيقاع البياض في أشعار سعدي يوسف) تضمن هذا البحث تعريف نظرية التلقي وهدف إلى دراسة بعض تحليات إيقاع البياض. وبحث لمقداد رحيم (نشر الكترونياً في يونيو ٢٠٠٤م من قبل الكاتب على الموقع التالي: www.nashiri.net) يحمل عنوان «تأبیط منفى وهموماً أخرى: دراسة في شعر عدنان الصائغ». يأتي الكاتب في هذا البحث بشواهد شعرية من ديوان الشاعر تأبیط منفى ويدرسها دراسة تحليلية ويشير إلى سبب تسمية الكتاب بهذا العنوان ويصل إلى أنّ المنفى هو الذي جعل الشاعر مهموماً وكئيباً. وهناك بحث آخر لعاطف السيد همجات (٢٠١٠م، مجلة كلية الآداب، جامعة بنها: مصر، عدد الصفحات ٣٢-١) عنوانه «انشطار الذات في ديوان تأبیط منفى لعدنان الصائغ: جدل الرؤية وأليات التشكيل». وتوصل البحث إلى أنّ الصائغ لم يتظاهر من مرحلة القهقر ولايزال منشطاً بين الماضي والحال وهو يعيش الحرية. وبحث لراحلة محمودي ومحمد رضا ابن الرسول (١٣٩١هـ.ش، مجلة دراسات الأدب المعاصر، جامعة جيرفت، عدد الصفحات ٨٣-١٠٠) عنوانه

«قضايا العراق السياسية في مرآة شعر عدنان الصائغ» وقد تطرقوا فيه إلى القضايا العراقية السياسية في أشعار الصائغ. وتوصل البحث إلى أنّ الحرب كانت أبرز القضايا السياسية التي اتجه الشاعر نحوها، وأنّ شعره في الحقيقة مرآة لمجتمعه وما تعترف به من الحروب داخلية كانت أو خارجية.

ومن هذا المنطلق، تكون دراستنا هذه أول دراسة تتناول حاليات الأساليب البصرية لدى الشاعر العراقي المعاصر عدنان الصائغ.

إننا في هذه الدراسة سنتابع البحث مبتدئين بالمحاور المدروسة على النحو التالي: العلامات الترقيمية، والتنقيط والصمت، والسود والبياض والشكل المتوجّ مُشيرين في هذا القسم إلى ما يقصده البعض وما يستخدم في هذا النوع من الأساليب البصرية مستشهدين بنماذج من شعر الصائغ، ومن ثم سنتطرق إلى نماذج أخرى من هذه الأساليب وهي تفتيت الكلمات والأشكال الهندسية وأحياناً سنخوض في ما يسمى بالظلّ متخلصين إلى أهمّ ما وصلنا إليه في إطار هذا البحث.

نظرة عابرة على حياة الشاعر

ولد الشاعر "عدنان الصائغ" في مدينة الكوفة، في العراق، عام ١٩٥٥ م في بيت صغير قريباً من نهر الفرات. بدأ الكتابة في سن مبكرة وأول قصيدة كتبها في العاشرة من عمره عن والده الذي كان يرقد في مستشفى الكوفة مصاباً بمرض السل والسكري. وقد بكت والدته حين وقعت القصيدة بين يديها صدفة، وقد كانت تجربته الأولى في حياته الشعرية. عمل الصائغ في الصحف والمحلات العراقية والعربية في أنحاء العالم. وقد غادر الوطن صيف ١٩٩٣ نتيجة للمضايقات الفكرية والسياسية التي تعرض لها والفقير الذي أخذ فرصة العلاج من والده. وتنقل في مدن عديدة، منها عمان وبيروت، حتى وصل إلى السويد خريف ١٩٩٦ م، وأقام فيها لسنوات عديدة ليستقرّ بعدها في لندن منذ منتصف ٢٠٠٤ م. كتب الصائغ عن وطنه وأوضاعه الحانقة ورسم ما فيه من الحرمان والمضايقات وشوقه إليه في دواوين عديدة، منها: تأبّط منفي، وتكوينات، وتحت سماء غريبة، ونشيد أوروپ، وأغانيات على جسر الكوفة، والعصافير لا تحب الرصاص، وانتظرني تحت نصب الحرية، ومرايا لشعرها الطويل، وسماء في خوذة، وغيمة الصمغ. وله، أيضاً، كتب عديدة في الترجمة. وأعماله الشعرية تمتاز بروح حداثية، وتعتمد الكثير من التقنيات الجديدة التي تساعده في إثراء النص ودلالة؛ ومن هذه التقنيات التي استخدمها كثيراً في نتاجه الأدبي الأساليب البصرية فقد تناولها بجمالية عالية التأثير على المتلقي.

الأساليب البصرية

لقد استخدم شعراء الحداثة أساليب جديدة غير معهودة بغية التعبير عن رؤاهم وأفكارهم. فقد كسروا

رتابة المنهج القديم الذي يهتم بالصور السمعية المتأحة في إلقاء قصائد المناسبات، وركزوا على صور بصرية تلامس قلب المتلقى بصمت وخفاء في ظل الظروف السياسية الخانقة التي فرضت على الشعراء؛ وبما أن التكرار والعزف على وتر واحد لم يكن ليشيع رغبات قراء الشعر المعاصر؛ لذا بحث الشعراء دائمًا عما يمكن أن يطبع أعمالهم بطابع التميز. يقول عبد القادر فيدروج في هذا الصدد: «لقد بدأ الشعر الحديث يبحث عن سبل أخرى تعزّز من دور الكلمة، والرغبة في التخلص من رتابة كلّ ما هو عتيق، وهذا ما جعل الشعر يقترب طرائق جديدة، تنسجم مع النزوع المستجد، ليعطي مفهوماً مضاداً إلى شكل القصيدة، هندسة معمارية يخضّها الشاعر بوضع تصاميم شكلية، متوازية مع مفهوم الكلمات؛ لتشييد بناء قصيّدته، يضاف إلى ما يعرف بالمضاف إليه في دلالة الصورة»^١. فقام الشعراء بتوظيف الأشكال والعلامات الترقيمية وكلّ ما يعارضهم في إلقاء كلامهم على الآخرين شفهياً عبر هذا التوظيف للكلمات والعبارات ورثما الحروف.

من الخصوصيات التي كان يتمتع بها الشعر الجاهلي هو الأداء الشفوي؛ فكان معداً ليلاقي علي جماعة وكان له تأثيره ووقعه الماخص آنذاك. وللشعر المعاصر، أيضاً، ميزات تؤهله ليلاقي على الآذان بصورة مباشرة لأنّ «سمات الأداء الشفاهي جزء لا يتجزأ من القصيدة ولذا كان للشفوية فن خاص في القول الشعري لا يقوم في المعبر عنه بل في طرق التعبير، ولذا فإن جزءاً مهمّاً من النصوص يتمثل في سمات الأداء الشفهي، وقد غاب عن ذهن المتلقى بسبب أنه لم يتتسن للكتابة نقله إليه في ظل غياب صوت وجسد الشاعر، فالصوت حياة وجود وحضور بينما الكتابة موت وعدم وغياب لذلك نشأت الرغبة في نقل سمات الأداء الشفهي إلى المتلقى عبر الكتابة»^٢.

لقد بلغ تأثير الأساليب البصرية في القصيدة المعاصرة مبلغاً عظيماً فلا عجب أن نشهد مصطلح «القصيدة البصرية» (فراها تحت مسميات عديدة فمنها: الأيقونية عند بورو شاوول ومحمد مفتاح، وقصيدة الشكل الخطمي عند شربيل داغر أو قصيدة البياض أو الفراغ كما أسمتها طراد الكبيسي) تناول أن تستعيض من خلال التعبير بالصورة البصرية عن مبدأ التعبير بالصورة اللفظية، لذا لم يعد المعروض نصاً فقط بل هو إلى جانب النص فضاء صوري شكلي لا يخلو من دلالة (صور، رسم، ألوان، صوت) تحكمها مقصدية منتج الخطاب»^٣.

١ - عبد القادر فيدروج، *بلاغة التوازي في الشعر العربي المعاصر*، ص ٥٣٧.

٢ - محمد الصفراوي، *الشكل البصري في الشعر العربي الحديث*، ص ١٤.

٣ - محمد الماكري، *الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراني*، (نفلاً عن الصفراوي: ص ٥٢١)

أ) العلامات الترقيمية

علامات الترقيم هي علامات ورموز متّفق عليها توضع في النص المكتوب بهدف تنظيمه وتسهيل قراءته وفهمه. ويطلق الترقيم على العلامات والإشارات والتقوش التي توضع في الكتابة وفي تطريز المنسوجات، وهو يعني لغة «وضع رموز مخصوصة، في أثناء الكتابة، لتعيين موقع الفصل والوقف والإبتداء وأنواع النبرات الصوتية والأغراض الكلامية، في أثناء القراءة»^١. شأن هذه العلامات، شأن علامات المرور التي توضع لإرشاد السائق في الطريق، فمن يتقيّد بهذه القوانيين ستكون رحلته في القراءة، رحلة شديدة بعيدة عن الملل والتعب.

فالسامع والقارئ يكونان على الدوام في أشد الحاجة إلى نبرات خاصة في الصوت أو رموز مرقومة في الكتابة يحصل بها تسهيل الفهم والإدراك عند القراءة أو السمع^٢، فكان الكاتب يلوح بيده لكي يرشد القارئ في قراءته الآخر كيّفما يجب أن يقرأ أو كما يريد هو.

وما نقصده في هذا المقال هو استخدام الشاعر هذه العلامات في الشعر «لتثبت إلى القارئ المكتوبات الداخلية التي تعجز عنها اللغة ذاتها بسوادها الخطي أن تكشف عنها»^٣. هذه العلامات كأنّها الكولاج.

والكولاج في الأصل مصطلح يستخدم في الفنون التشكيلية للدلالة على لوحات وملصقات ملونة، إلا أنها في الأدب تعني العبارات والكلمات وبعضاً من علامات الترقيم التي تبدو وكأنها لاصقة في جسد القصيدة، فتشبه اللوحة المعلقة على الجدار فهي ليست جزءاً من الجدار إلا أنها قادرة على تغيير ملامح الجدار وقد تضفي عليه معانٍ جديدة^٤. فالكولاج فن من الفنون البصرية التي يسعى الشاعر فيها جاهداً إلى إلقاء نوع من الجمال من خلال إيجاد نوع من التوازن بين الشكل والمضمون في العمل الأدبي. والشاعر عدنان الصانع يتصرّف بهذه العلامات الترقيمية في تجربته الشعرية ببراعة ومهارة، ويطوّعها لأغراض فنية وجمالية ومقصودية. ينشد عدنان الصانع، مستجدّياً المحبة، قائلاً:

ماذا يحدث

^١ - أحمد زكي، الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، ص ١٢.

^٢ - أحمد زكي، الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، ص ٨.

^٣ - عصام شرتع، دراسة في شعر بخي السماوي، ص ٢١٣.

^٤ - عبدالمجيد ناجي العناري، «أسلوب (الكولاج/الملصق) في شعر سعدي يوسف ديوان (صلاة الولدين) نوذجاً»، مجلة كلية التربية، ص ٥٨.

في شكل العالم؟!
ماذا يحدث لو...!
بدلاً من أن تزرع في صدري طلقة
تزرع ..
في قلبي ..
^{١٩!}وردة...

يظهر الشاعر في هذا المقطع طالباً للمحبة والرحمة ف يأتي باستفهام إنكارى، ويتبعه بـ "لو" الامتناعية وعلامة الانفعال لعدم وجود أحد يلبي له ما يطلبه. ثم يطلب من المخاطب أن يزرع في قلبه وردة من الرحمة والعطوفة بدل الحقد والطلقات! يأتي الشاعر بأصل الكلام وهو طلب المحبة بشكل مقتضى، حيث يفرد "تزرع" في مصراع كامل ثم "في قلبي" وثم "وردة" تتبعها ثلات نقاط وعلامة استفهام وتعجب لفهم القارئ مدى بعد آماله وكثرة آلامه. ينشد عدنان في موضع آخر موظفاً هذا الأسلوب البصري مخاطباً صديقه الفنان (محمد لقمان) قائلاً:

ماذا تقرأ.. في الموضوع؟!
ماذا ترسم..؟!
قل لي.. وبماذا تحلم!!
الأرضُ - أممالك - لوحة
^٢واللونُ هو الدم!

يأتي الشاعر بأسئلة متتالية في ثلاثة سطور مسبوقة بعلامات الانفعال؛ لأنّه يريد تقرير المخاطب واعترافه بما يوجد من الفوضى والضيق في بلده، فيقوّي هذا التقرير بفعل أمر (قل) سائلاً عن ما يحمله صديقه الفنان. ثم يجيب نفسه بأنّ الأرض بشق مناحيها لوحة أمام الشاعر ولوها الدم لما فيها من القتل والظلم وسكب الدماء ويتبع الإجابة بعلامة الإنفعال متوجعاً من مسلك الإنسان وطريقه المختارة وهي في الغالب تنتهي إلى الظلم والجحود.

ب) السقط والصمت

التنقيط مجموعة من النقاط السود يستخدمها الشاعر بجوار الكلمات سواء قبلها أو بعدها أو بين كلمته

^١ عدنان الصانع، انتظريني تحت نصب الحرية: مجموعة أشعار، ص ٥٣١.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٤٤٨.

وأخرى داخل سطر واحد. و«التنقيط كنایة بصرية عن دال (كلمة أو جملة) مُغيّب بنحو مقصود من قبل الشاعر تجنّباً للحساسية الدلالية التي يمكن أن يثيرها ذلك الدال لو ظهر علينا في القصيدة التي حُذف منها ووضعت في مكانه مجموعة من النقاط كعلامة على الحذف أو معنى آخر كعلامة على الصمت»^١. والصمت (ترك الكلام مع القدرة عليه)، أيضاً، من التكتيكات الموظفة لدى الصانع للتعبير عمّا يستطيع التعبير عنه، لكنه يختار الصمت والسكوت لما في نفسه من اليأس والحزن والخيرة. يستخدم عدنان في الشاهد التالي الصمت (عبر حكاية يلعبها طفل مع جده كنموذج من مظلومي بلده ومنكوبيه) أمام مشهد محير يعقل لسانه. يقول: في النص التالي يقع الحوار بين طفل وجده فيسأل الطفل عن نجمة تمشي قائلًا:

هذا النجمة،...
يا جدي...،

ليست كالنجمات؟!

!.....-

-هذا النجمة،... تمشي...، يا جدي

تمشي، تمشي.....!!

تعبر فوق سطوح القرية،...

بيتاً... بيتاً؟!

-بل هي، يا ولدي، طائرة

تجسسُ، في الليل، على أحوالِ مدینتنا

-ولماذا لا نسقطها يا جدي..؟!

!.....^٣

يرى الولد طائرة العدو نجمة تمشي على سطوح القرية بينما تلو الآخر فيسأل جده متعجبًا عن مشي النجمة، لكنّ جده يختار الصمت. وقد عبر الصانع عن هذا السكوت بوضع نقاط تليها علامة الانفعال

^١ - أحمد حار الله باسين، «شعرية الفصيدة الفصيرة عند منصف المرغفي»، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، ص ١٧٢.

^٢ - محمد عبد الرحيم، السر والسكوت والصمت في الشعر العربي، ص.^٩.

^٣ - عدنان الصانع، العصافير لا تحب الرصاص: مجموعة أشعار، ص ٣٨٤.

هكذا (.....!) لتحمل مدى انفعال الجدّ. يواصل الولد سؤاله عن سبب مرور طائرة العدو فرق سطوح البيوت وهو منفعل للغاية لعدم قيام الناس ضدّها وعدم تدميرها لكنه يواجه السكوت من قبل جده مره أخرى. وربما تأتي النقاط العديدة بعد سؤال الولد ليختبر القارئ في إضافة سؤال آخر إلى أسئلة الولد. كما وضع الشاعر الفعل **تمشي** بعيداً عن بداية السطر كأنّه وقع خطوات **تمشي** وتليه نقاط عديدة لترسم مدى بعد الطائرات لتشمل بيوتاً أكثر، متوجّعة بعلامات الانفعال لتصوّر مدى دهشة الطفل وحيرته. ويعيد هذه الحالة في مصراع آخر مشيراً إلى عدد البيوت الكثيرة المحاصرة من قبل الأعداء.

فهذا النصّ ضمن سطوراً منقطة تدلّ على الصمت و«يشكّل الصمت مساحة من جسد النصّ الذي يتميّز بدرجة قصوى من الاقتصاد إذ لا يوظّف الشاعر سوى عدد محدود من الكلمات ويشكّل بنية تعبيرية بوسعنا أن نلمس طرفها الحسي».^١

وفي نموذج آخر يرسم لنا الشاعر وحشته في الغربة وابتعاده عن الوطن المأثور فائلاً:

- وللليل حاوي!

وحلوه بغرفته.. منتحرٌ

برصاصةٍ شعر

- !!.....

منْ يُنْجِي الليلة...

{فانوساً

أوقدُ} أشعاري .. منه

..... وأمضي!^٢

إنّ مؤنس الشاعر الوحيد الذي يؤنس وحشته هو الشعر الذي قتل خليل حاوي من قبل. يظلّ الصمت على النصّ تليه علامات الانفعال لإثارة الدهشة في القارئ و يجعل السامع يتسائل عن كيفية اتحار حاوي عبر رصاصة الشعر!

يأتي الشاعر بـ «من» الإستفهامية لكنه ليس سؤالاً حقيقياً، لأنّ الشاعر لا يبحث عن جواب لسؤاله فهو يعرف الموقف جيداً بل الإستفهام هنا إنكارياً (لا يوجد من يؤنس وحشة لياليه) يدلّ على وحدة

١ - صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، ص ٢١٣.

٢ - عدنان الصانع، **انتظريني تحت نصب الحرية**: مجموعة أشعار، ص ٥١٨.

الشاعر ووحشته، حيث يبحث عنّ يمنحه فانوساً ليقدّ أشعاره ثمّ ينتحر كما فعل حاوي! يضع الصائغ جملة "فانوساً أوقد" بين هلالين ليؤكّد ويعلّم هذا القسم من الكلام ول يجعل الفانوس ويرسم وظيفته الخطيرة بأنّه هو الذي يراقه طوال الطريق حتّى يصل إلى غايته المنشودة.

يرسم الصائغ تصاویر جميلة في ذهن القارئ ليريه مدى اشتياقه لبلده النائي البعيد:

كلما عبرتْ غيمةُ

اتكأتْ على صخرةٍ

قابضاً جمرتي

وألوحُ: تلك بلادي

أرسمُ دربًا وأمحوهُ

أرسمُ خطواً ويمحوهُ غيري

فمن أين أبدأ...؟^١

يستند الشاعر على صخرة عندما يرى غيمة تعبّر من أمّام عينيه وهو ممسك بقلبه المحروق وعيراته المنهمرة ملوّحاً إلى جهة بلاده البعيدة عنه. يأتي الشاعر بثلاثة خطوط من نقاط كأنّه يرسم مدى البعد بينه وبين بلده. ويظهر بعد هذه النقاط حالة من الخبرة فيشكو بأنّه يحاول السير نحو بلده ويعين من قبل الآخرين وأخيراً لا يدرى من أين يبدأ حتّى يصل إلى المقصود. ربما أراد الشاعر من وضع النقاط بهذه الطريقة كثرة الدروب المظلمة التي دخل فيها ليحصل على ما في ضميره وقد يعتريه الفشل واليأس. وإنّه قد يرسم فشله ويسأله بشكل آخر في المقطع التالي:

{أيها القلقُ المبتدأ

أيها الوطنُ المنتهي

كلُّ ما نملكُ

وطنٌ مثل أحلامنا

وهوىً يهلكُ.....^٢

^١. عدنان الصائغ، تكوينات: مجموعة أشعار، ص ١٠٥.

^٢. عدنان الصائغ، غيمة الصمع: مجموعة أشعار، ص ٢٠٢.

الشاعر فاشر أمام حبه للوطن بل حبه هو الذي يهلك ويتركه حيران بلا طريق حلّ. لا يستطيع الشاعر أن يجسّد الوطن حتى في أفكاره وأحلامه. وال نقاط التي جاء بها في نهاية النص تدلّ على مدى الاستسلام الروحي واليأس الذي يخيم عليه فيترك الفضاء مفتوحاً للقارئ كي يشاركه المأساة ببعض التكهنات التي تدور في مخيلته.

ج) السواد والبياض والشكل المتّموج

يهمّ الأديب المعاصر بطريقة الكتابة ونوع ترتيبه للأبيات بقدر ما يهتم بالكتابية نفسها، فنشهد من خلال ذلك صراعاً جارياً بين الكتابة والفضاء المحيط بها وهذا إن دلّ على شيء فهو يدلّ على الصراع المحتمل في نفسية الأديب والعالم بشكل عام^١. والعبارات التي تحيط النص من الفضاء الخارجي للنص فيها ما فيها من العلامات والإشارات التي تزيد من المفاهيم والمعاني بحيث يستلزم القارئ لها ويصيب فوائد كثيرة. و «يعد تشكيل الفراغ المكاني حرجاً لا يتجرأ على إيقاع القصيدة التكرريّي إذ هو مستوى إيقاعي يفصح عن حركة الذات الداخلية، ويتنسّم بالصراع بين ما تمثله الكتابة "المساحة السوداء المحيرة" وما تمثله الفراغ "مساحة البياض" ، وهذا الصراع لا يمكن أن يكون إلا انعكاساً مباشراً أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانيه الشاعر، فيقيم حواراً بين الكتابة والبياض، مستنبطاً الفراغ ومساحته الصامتة بحيث تعبّر عن نفسية الشاعر المندفعة أو الماءدة على المستوى البصري، ويترك المكان النصي ببياضه الصمت متكلماً ويجيل الفراغ إلى كتابة أخرى أساسها المحظوظ الذي يكتنّف إيقاع كلّ من المكتوب المنبت والمكتوب المحجي»^٢.

أما ما نقصده من الشكل المتّموج فهو الشعر «الذي تتّنوع امتدادات سطوره بين الطول والقصر على غير تسلسل مطرد، فلا تجيء مسافات امتدادها بمجموعة في القصيدة على صورة واحدة متساوية»^٣. يمزج الصانع بين ما يؤذيه من التزاعات والصراعات النفسية من جهة ونفسه المضطربة واللامستقرة من جهة أخرى؛ لهذا يأتي بامتزاج بين تكينيكيين وأسلوبين من الأساليب البصرية وهم السواد والبياض والشكل المتّموج ليشدّ عبرها رسم آلامه وأوجاعه.

قد وظّف عدنان الصانع هذا النوع من الفن ليقي كلامه العاجز عن بيانه ونفسه الجياشة المصطربة في الشاهد التالي:

^١ رضا محمدى، آهنج سفید در سرودهای سعدی یوسف، ص ٤٥.

^٢ إمانتان عثمان صمادي، شعر سعدى یوسف: دراسة خليلية، ص ٥٥.

^٣ أحمد حار الله ياسين، «شعرية القصيدة الفصبرة عند منصف المرغني»، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، ص ١٧١.

... للتصفيق، طق..، طق..،
طق..،
طق،
لصنبور الخطابة،
للكابة في دم المصباح يرقب جثة الليل التي نزفت على الإسفلت،
من حرج يقال له:
البارات
للنفق المؤدي لارتفاعات النساء أو الجيوب
وما تبقى
من
فواتير
الحروب
عذاؤها
تسدّدها
جراحات
الشعوب
من ارتطام قصيدتين على المنصة لاكتساب حماسة الجمهور^١
الصراع بين السواد والبياض في مثل هذا النص يعكس لنا الصراع الداخلي للشاعر. أي يتنازع السواد مع بياض الصفحة والمكتوب مع غير المكتوب وتتنوع امتداد سطور الأبيات بين الطول والقصر ويرسم لنا الشاعر عبرها شكلاً متموجاً من الأنفاظ والجملات لما في داخله من الاضطرابات والصراع النفسي والوحشة واليأس. يستخدم الشاعر الأصوات والأفعال ذات الحركة ليجسد الأحداث وخلجات نفسه التي يعجز الكلام عن بيانها ولا يكون سبب هذا إلا عيش الشاعر في الغربة وابتعاده عن أحبائه وأصدقائه وهذا ما زاد من هف الشاعر واحتياقه. وقد عبر الصائغ عن التزاع الموجود في نفسه عبر هذا الشكل المتموج مضافاً لاضطراب وعدم استقرار نفسه وعدم هدوئها إلى التزاع النفسي والصراع الموجود في وجود الشاعر.

^١ . عدنان الصائغ، غيمة الصمع: مجموعة أشعار، ص ٢٠٦

وهذا نموذج آخر لهذا النوع من الأساليب البصرية من قصيدة "بائعة التذاكر" :

أكفُّ بلونِ الترابِ،
 الموعيدِ،
 والتبعِ،
 أو كاللهاثِ
 أكفُّ مرأيَّةً،
 أو منقمةً،
 خشنةً،
 لا مبالغَةً،
 أو مشاكسةً
 نصفُ مفتوحةً،
 نصفُ جائعةً،
 نصفُ آه...^١

يرسم عدنان الفقر والفساد الموجود في مجتمعه وينهي المقطع بـ "آه" تليها حسرات مهلكة. يصور الصائغ صورة فيها صراع بين الفقراء والفاسدين كما يلقي هذه الصورة إلى القارئ عبر الشكل، فالشكل يوافق المعنى الداخلي للنص. أكف (بلون التراب، ومواعيد، وتبع، واللهاث) توحى الحالات والمواضف التي يتأنّى منها الفقير وأكف (مرأيَّة، ومنقمة، وخشنَّة، ولا مبالغَة، ومشاكسة) تدلّ على الفساد والفسدين والمرفهين في المجتمع الشاعر. هذان الفريقان يتباذعان طول التاريخ أي الصراع بين الفقراء والأثرياء. وقد رسم الشاعر هذا المفهوم شكلاً ومضموناً في تلك القصيدة فاصدا الناس في بلده والمسافة الشاسعة بين هذين الفريقين مستخدماً الشكل المتموج أيضاً ليرى المخاطب عدم موافقة الصائغ لهذا الوضع السائد المرتعج في بلده ومدى عذابه النفسي من الأوضاع الموجودة في وطنه الأم. فالشكل البصري في فضاء الصفحة جاء ليخدم المعنى الذي يريد الشاعر الإفشاء إليه لأنّ «الشاعر يصور أشكالاً بصرية يلعب فيها بياض الصفحة وحجم الحروف وتوزيعها دوراً بارزاً في المعنى»^٢. وإليكم نموذجاً آخر من الأشكال المتموجة، وهو الشاهد التالي:

^١. عدنان الصائغ، سماء في خوذة: مجموعة أشعار، ص ٣٤١.

^٢. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص ٢١٣.

-أمام نافذة القصيدة -

نصف مغلقة

على حلم طواهُ القلبُ

خلفَ حقائبِ الترحالِ

تنكسرُ الظلالُ

على دمي — حبر المطابع، وهو يسيلُ بالطرقاتِ
من منفى إلى منفى

يمُرُّ بكوتى، الدبقُ — النهارُ

وباعةُ الأوطانِ

والصحفُ — الطماطمُ

والجنودُ...

.....

ينوءُ هذا القلبُ تحت قميصي المثقوبِ
بالكلماتِ والطلقاتِ ...

أنخلعهُ

وأمشي

في

الشوارعِ

عارياً،

كالضوء^١

يرسم عدنان نفسه المضطربة المتموجة والقلقة إثر التجول بين منفى وآخر بحثاً عن الأمان والراحة المفقودة المحروم منها عبر اختزال الأبيات وقصرها وطولها أحياناً وأحياناً يرينا الشاعر ضجره من كلّ ما يحيط به حتى ملابسه فيخلعها آملاً أن يرتاح.

مسودٌ وغير مسوّدٌ:

^١ - عدنان الصائغ، غيمة الصمع: مجموعة أشعار، ص ٢٠٧-٢٠٨.

يشير البعض^١ إلى أنَّ الغرض من السواد والبياض في هذا النوع من الأسلوب البصري هو أنَّ الشاعر يسوّد قسماً من أشعاره من، حيث الطباعي ويقي الآخر على حاله غير مسوّد كما يرفع الصوت ويختفي منه عند التكلُّم لانتباه المخاطب إلى القسم الهام من كلامه.

فهذا نوع آخر من السواد والبياض في الأشعار ونعني بالأيُّض هنا البنط الطباعي الأسود الرفيع أمَّا الأسود فهو البنط الطباعي السميكي كما يأتي في الشاهد التالي:

أمام عيون الزمان
أعلمُه كيف تمحَّر أسماءنا بالأشواffer
كى ترهجَ: لا

نحنُ الذين خرجنا من الثكنات
نكشُ ذبابَ العاصِم عن جرَحنا^٢

يعلَّم الصائغ أبناء وطنه ليرفعوا أصواتهم بالرفض الحاسم وينادوا بكلمة لا ويعتادوا عليها حتى يتمكّنوا من كشنَ الذباب المؤذية والمقصود منها المستعمررين الطغاة. جاء عدنان بكلمة "لا" وهي بالبنط الطباعي الأسود السميكي ليفهم القارئ القسم الهام والكلام الخطير وهو تعليم كلمة لا.

أيضاً يوجد شاهد آخر لهذه الكلمة يرسم فيها الشاعر عاقبة من يكافح الاستعمار ويخالفه بلفظة لا. مع كلَّ هذا تعلو هذه الكلمة ولا تموت:

فمه الذي اعتاد أن يقول لا
مرغوه بالتراب
فنمَتْ أشجارَ كثيرةً على امتداد البلاد
يسمعُ الإمبراطورُ حفيتها وهي تعبرُ نوافذ قصره
أجراساً من اللاءات^٣

مع كلَّ محاولات الحكومة لقتل وانحصار كلمة لا، زادت وشاعت، حيث غشّت الدولة الحاكمة الظلمة وصمّتها.

د) تفتيت الكلمات

١- امتنان عثمان صمادي، شعر سعدي يوسف: دراسة تحليبية، ص ٥٤.

٢- عدنان الصائغ، قيمة الصمغ: مجموعة أشعار، ص ٢٢١.

٣- عدنان الصائغ، تأبُّط منفي: مجموعة أشعار، ص ١٦.

المقصود من التفتيت هو «تقطيع الكلمة أو مجموعة كلمات إلى أجزاء متعددة داخل القصيدة»، فهو عنوّل بصري في طريقة الرسم الكتابي العادي للمفردات الشعرية، تعبيراً عن البعد النفسي للدلالة المفردة المقطعة في القصيدة^١ وتعدّ هذه الظاهرة مظهراً تعبيرياً «يكشف عن فعل داخلي حي يتوجه نحو التعبير عن حرّكة تتصف ببعض الانسجام والتشكيل في اتجاه حرّكي واحد على صعيد الدلالة والأسلوب»^٢. وقد استخدم الصائغ هذا الأسلوب في نتاجه الشعري:

في الصباح
المطلّ

علي مكتب فاخر
سيدلّق ما قصّ من حلمه
في سلال الوظيفة
ثم يشطبني
.....٥
ك
ذ
ا.....٣

تباور التفتيت بطريقة عمودية في هذه المقطوعة وتشتّت الحروف المفردة باستحضار حالة الشاعر النفسية المثيرة للدهشة. كلمة "هكذا" المشنّرة تدل على توطيد مقال الشاعر لشطبه؛ كأنّ الشاعر صرفَ حروف هذه الكلمة ليسجّل في وعي المتلقّي حرمانه وحزنه. وهذا الأسلوب طريقة تعبيرية لظهور الانفعالات الذاتية في جسد الصفحة، ومنها:

أطفاءِ المرأة، سيجارتها
—في صحن دين الفاضح —
و الضوء....

^١ علي أكبر محسن ورضا كباري، «الإنزياح الكتابي في الشعر العربي (دراسة ونقد)»، مجلة دراسات في اللغة العربية وأدابها، ص. ٩٠.

^٢ المصدر نفسه، ص. ٩١.

^٣ عدنان الصائغ، تحت سماء غربية: مجموعة أشعار، ص ١٩٩ - ٢٠٠.

و ظللت تتنصلت:

ریاضیات رسمیت

وقع خطی ..

يتجلّي لنا في هذه المقطوعة تقطيع أوصال كلمة (ربيع) وتفتيتها بتكرار حرف (الراء). وتكرار (الراء) في هذا النص استحضار لنفسية الشاعر لأنّ في هذا الحرف معنى الحركة والإهتزاز كما تكون هذه الحالة موجودة في الريح، فيتلاشى الصوت على صفحة الورقة كأنّه تبلور من نفير الريح على الجو وهذه صورة بصرية وصوت مسموع لدى المحاطب.

٥) الأشكال الهندسية

الأشكال الهندسية هي الأخرى تستطيع بلمحة خفيفة أن تضفي مفاهيم كثيرة إلى النص الشعري عبر رسم لوحات مختلفة الضلوع والأشكال؛ فها هو الصائغ نراه يتجه في أنواع الهندسة الشكلية للتعبير عن أغراضه، وهي التعبير عن حالته النفسية ومشاركة القارئ أو السامع في وجعات نفسه وألامها وبيان ما يؤذيه من الوحدة في الغربة والبعد عن الأهل على شكل مثلث قائم الزاوية من الأعلى بجيث يعمد إلى اختزال العبارات شيئاً فشيئاً فتحتول من أطول مصraig وهو في سطر واحد إلى كلمة واحدة في المصraig الأخير. كما فعل الصائغ في الأبيات التالية من ديوانه تحت سماء غربية^٢:

سيدة لا تكرر أحالمها في نعاس الحداثة (أسمع من شرفة النص):

وَقَعَ ارْتِنَاطُمُ خَطَاكَ عَلَى الْبَحْرِ

كان يلزمني للرحبيل

انطفاءُ الحُنَين

وَقْبَرْتَان

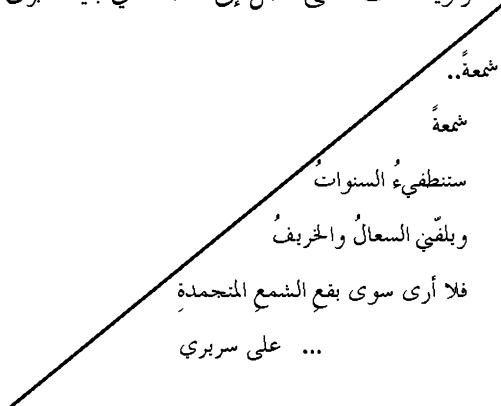
يعيش الشاعر تحت سماء غريبة فيجذب إلى نهر الذكريات ليتبرد فيه من حرقة الصدى بواسطة قبرستان (نوع من الطيور) ويتذكر وقع خطه، زوجته (سيدة) وهو، تقشه على شاطئ البحر مخزونه كثيبة. يبدأ

^١ عدنان الصائغ، غيمة الصمغ: مجموعة أشعار، ص. ٢١٣.

^٢ عدنان الصائغ، تحت سماء غربية: مجموعة أشعار، ص ١١٦.

بأطول مصريع متكلماً عن ذكرياته ويختزلها شيئاً فشيئاً. يختتم على الشاعر حزن كبير لعدم استطاعته الوصول إليها فينقطع كلامه ويختزل حتى يصل إلى المصرع الأخير أي قبرتان. كأنه يطلب الاستعانتة منهما ليطفئا نار الحنين في نفسه. ارتظام خطى سيدة على البحر والعصفور آخر آيات من بلاد الشاعر ولم يبرحا خاطره ولو لساعة من الزمان.

وغموج آخر من نماذج الأشكال الهندسية التي تناولها الصائغ ووظفها في ديوانه تحت سماء غريبة^١ يكون عكس البنية السابقة، فيتشكل هذا النص من خلال البناء الاختزالي مثلاً قاتم الزاوية من الأسفل، منطلاقاً من مفردة واحدة، فيفرد لها سطراً شعرياً واحداً ثم تأخذ في التسامي والتوليد مستخدماً البنية التكرارية لذلك، حتى تصل إلى أقصاها في بنية كبرى كما نرى في الشاهد التالي:



يدلّ هذا المقطع الشعري على موافقة النص مع ما يجول في داخل الشاعر من الخيال والأوهام لأنّه ليس بوسعه أن يزور الأهل إلّا في الخيال. بقي الشاعر منفرداً موحشاً لا يؤنسه ولا يرافقه أحد في آلامه التي ترد عليه ليلاً وتغمره بالهموم وتذكّره مصائب الدنيا كلّها فاستعان الشاعر بشمعة تسهر معه وتستمع إلى أقواله الحزينة وتصبّ الدموع وتذوب قطرة قطرة. يبدأ الشاعر المقطع، وهو الزاوية الأولى من المثلث باسم مؤنسه الوحيد/ الشمعة فيكرّر إيمها كأنّه يريد تعظيم وبقليل حضورها. وبعد الشطر الأول جاء ب نقطتين كأنّه يريد أن يخلّي المحاطب في حيرة ليصور ما يحلّ بالوحيد إذا ما تركه مؤنسه في ليل طويل، فسرعان ما يتدارك الأمر فيفرّ من هذا الخيال الموحش ويكرّر كلمة (الشمعة) ليحتفظ لنفسه بمؤنسه الوحيد. يختتم المقطع بـ على سريري أي بموت الشمعة قاصداً الإشارة إلى الزمن الطويل الذي مرّ وهو يكلّم الشمعة ويخاطب لكنّها لم تطق كلامه وقوت إثر هوم الشاعر الكبيرة.

^١ . عدنان الصائغ، تحت سماء غريبة: مجموعة أشعار، ص ١٥٦.

كلّ هذه الأمور والحالات دخلت على الشاعر ليلاً «إذ تدور الأحاديث في السهرات وتتوالد القصص والحكايات التي عادة ما يكون منطلقها موقعًا أو حادثة أو كلمة».١

و الظلّ

جأ الصائغ إلى غرض بصري آخر وهو الظلّ الذي يهدف فيه إلى التواري والإخفاء في ديوانه غيمة الصمعٌ:

البيوتُ - الأضابير
البلادُ - الأضابير
الحروبُ - الأضابير
الكروشُ - الأضابير

يستخدم عدنان التظليل كأنّه يريد أن يقول: الدنيا للإنسان بلا أمان والعيش في الغربة بعيد عن الأهل والأوطان يساوي الرجوع إلى الوراء أو الموت وينجز للإنسان الذلّ والهوان ويخبره عن مستقبل مهان. والدنيا بهذه الموصفات قد ظلّلته بظلّها التقيل المهلّك و«الظلّ رجوع إلى الوراء وتأخر عن الإفصاح وغياب في التصور».^٢ وظّف عدنان هذا الشكل كأنّه تابوت يحمل جسد إنسان ميت بلا روح. قد أصبحت كلّ حياة الشاعر أضابير ليس لها شعور وأحاسيس. لكنّها هي الوحيدة التي تؤنس وحشته في الغربة وتمكّن الشاعر من سكب همومه في قلبها وهي صامدة وحافظة لسرّه. الصائغ إنسان يعيش بلا روح ولا فرق بينه وبين الميت لما حلّ به من الغربة والوحشة كما يعترف بهذا في الشاهد التالي من ديوانه تأبّط منفيٌ:
والحرب.

لْمَ يَفْتَحْ نَافِذَةً فِي بَيْتٍ
أَوْ يَزْرَعْ وَرَدًا فِي رَاحَةِ لَبِتٍ
أَوْ يَطْرِبِه نَايٌ أَوْ بَيْتٌ
مِرْ هَذِي الدُّنْيَا ظَلَّاً
لَا تَعْرِفُه حَيًا أَوْ مَيْتٍ

١. إمتنان عثمان الثمادي، شعر سعدي يوسف: دراسة تحليبية، ص ٥١.

٢. عدنان الصائغ، غيمة الصمع: مجموعة أشعار، ص ١٨٧.

٣. وليد متير، التجريب في القصيدة المعاصرة، ص ١٧٨.

٤. عدنان الصائغ، تأبّط منفي: مجموعة أشعار، ص ٢٨.

رسم الصائغ في هذا التوظيل ظلّا لا يهتم به أحد ولا يلتفت إليه ولم يسع شخص ليرسم البسمة على شفتيه ومرّ في هذه الدنيا كأنّه ميت بلا روح.

نتيجة البحث

الشاعر عدنان الصائغ يمحكي ويحسّد لنا في نصوصه الشعرية ما يحدث في وطنه من الفواصل الشاسعة بين الفقراء والأثرياء، وظلم الحكام وما إلى ذلك من الأوجاع والآلام. وأحياناً أخرى يرسم الاضطراب الموجود في نفسه نتيجة لما حلّ في مجتمعه من هذا الفقر والظلم والمضايقات السياسية والاجتماعية؛ إضافة إلى ذلك غربة الشاعر والابتعاد عن بلاده، ضاعفت آلامه وأدت به إلى توظيف أنماط شعرية وأساليب بصرية تدلّ على باطن المضطرب، وتكشف للقارئ عن خلجان روحه.

الشاعر باعتباره شاعراً حداثياً استخدم الأسلوب البصري للتعبير عن أفكاره ورؤاه وتطلعاته المكبوتة في ظل الظروف الحرجة التي عايشها في بلاده، وضاق مرارها في غربته. هذه الأساليب تعكس للمتلقي عمق الفكر والرؤى، وتحل النص مفتوحاً للتأويلات وتفاعلات القارئ.

وظف عدنان الصائغ علامات الترقيم في أشعاره كي يبني القارئ ويدعوه للتأمل في كلامه وفي المواقف التي يرسمها أمامه، متخدّداً الصمت في بعض هذه المواقف باستخدامه الفراغ والتنقيط لما تسبّب فيربط لسانه عن التكلّم أمام المشاهد المدهشة والمؤللة؛ وقد وظف التنقيط والصمت ليحسّد مدى آلامه وغاية الكوارث التي حلّت بوطنه ويعظم هذه الكوارث والمصابات لدى القارئ ويوقفه ليفكر في كلامه ولا يتركه بسرعة فتغيب عنه أغراض الشاعر.

وقد استخدم الشاعر بياض الصفحة في سبيل غرضه وهو الكشف عمّا في ضميره من الآلام والأمال وهي عنده ليست مجرد أشكال أنت اعتبراطاً في جسد النص، بل أراد من خلالها أن يصور الواقع المعاش في وطنه العراق بصورة مرئية تكون أكثر وقعاً في الآذان. فقام الصائغ ببيان ما يجول في عالم وجوده من الاضطرابات ليساهم ويشارك المخاطب في آلامه ويرسم نفسه المتبعثرة المتلأمة، ويأتي بالأشكال الهندسية ليعبر عن حالته النفسية وبيان ما يؤذيه من الوحدة في الغربة والبعد عن الأهل وما يعانيه من عدم اهتمام الآخرين به وتركهم له.

قائمة المصادر والمراجع العربية

١- زكي، أحمد، الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، مصر: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،

٢٠١٢ م.

- شرتح، عصام، آفاق الشعرية / دراسة في شعر يحيى السماوي، الطبعة الأولى، دمشق: دار البنابع، ٢٠١١ م.
- الصائغ، عدنان، تأبّط منفي: الأعمال الشعرية، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ٢٠٠٤ م.
- _____ ، تحت سماء غريبة: الأعمال الشعرية، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ٢٠٠٤ م.
- _____ ، تكوينات: الأعمال الشعرية، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ٢٠٠٤ م.
- _____ ، غيمة الصمع: الأعمال الشعرية، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ٢٠٠٤ م.
- _____ ، سماء في خوذة: الأعمال الشعرية، الطبعة الأولى، بيروت، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ٢٠٠٤ م.
- _____ ، انتظريني تحت نصب الحرية: الأعمال الشعرية، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ٢٠٠٤ م.
- _____ ، العصافير لا تحب الرصاص: الأعمال الشعرية، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ٢٠٠٤ م.
- الصفراني، محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، الطبعة الأولى، بيروت: دار البيضاء، ٢٠٠٨ م.
- صمادي، إمتنان عثمان، شعر سعدي يوسف: دراسة تحليلية، عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ٢٠٠١ م.
- عبدالرحيم، محمد، السر والسكوت والصمت في الشعر العربي، الطبعة الأولى، بيروت، دار الراتب الجامعية، ٢٠٠٠ م.
- العذاري، عبدالمجيد، «أسلوب (الكولاج/الملصق) في شعر سعدي يوسف ديوان (صلاة الوثن) نوذجاً»، مجلة كلية التربية، جامعة واسط، ٢٠١٤، ٥٨-٦٧.

- ٤- الفراهيدى، الخليل بن أحمد، **كتاب العين**؛ طبعة جديدة فنية مصححة ومرتبة وفقاً للترتيب الفبائى، الطبعة الثانية، بيروت: دار إحياء التراث العربى، ٢٠٠٥.
- ٥- فضل، صلاح، **أساليب الشعرية المعاصرة**، الطبعة الاولى، بيروت: دار الأدب، ١٩٩٥.
- ٦- فيدوح، عبدالقادر، **بلاغة التوازى في الشعر العربي المعاصر**، مجلة الفصول الأربع، ليبيا: الاتحاد العام للأدباء، العدد ٨١-١٢، ٢٠٢٢، ص ٥٣٧-٥٦٧.
- ٧- الماكري، محمد، **الشكل والخطاب**: مدخل لتحليل ظاهراتي، الطبعة الأولى، بيروت: المركز الثقافية العربي، ١٩٩١.
- ٨- محسني، علي أكبر ورضا كيانى، «الإنزياح الكتائى في الشعر العربي (دراسة ونقد)»، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، سنان، جامعة سنان، العدد الثاني عشر، شتاء ١٣٩١ش / ٢٠١٣م.
- ٩- وليد، منير، **التجريب في القصيدة المعاصرة**، مجلة فصول، مجلد ١٦، العدد الأول، صيف ١٩٩٧م.
- ١٠- ياسين، أحمد جار الله، «شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغنى»، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد ٢، العدد ٤، بغداد، جامعة الموصل، ٢٠٠٥م.
- المصادر الفارسية
- ١١- غفرانی، محمد و مرتضی شیرازی، **فرهنگ اصطلاحات روز**؛ بتصریح ابراهیم اقبال، چاپ ١٥، تهران: امیر کبیر، ١٣٨٣ هـ.ش.
- ١٢- محمدی، رضا و عباس گنجی، «آهنگ سفید در سرودهای سعدی یوسف»، فصلنامه علمی پژوهشی نقد ادب معاصر عربی، سال سوم، شماره پنجم، ١٣٩٢، ٤١-٥٤.

زیبایی شناسی شیوه‌های تصویرآفرینی در شعر عدنان الصائغ

دکتر رسول بلاوی^۱، دکتر علی خضری^۲، آمنه آبگون^۳

چکیده

شاعر از الفاظ آمده و حاضر در ذهن خود بهره نمی‌گیرد، بلکه بسیار در الفاظ دقت کرده، بدان تأمل می‌کند و سپس آنها را بر می‌گریند. آنگاه طبق دلالت و جدانی آن را از نو می‌چیند، و ممکن است با توقف و تأمل در آن برای خود طرحی جدید ابداع نماید که به وسیله آن امید و میل خود و خواننده را در دریافت لذت پیش بینی شده از اثر، محقق نماید. بیان از طریق تصویرآفرینی از جمله مهم‌ترین خصوصیات شعری به شمار می‌آید؛ به طوری که از دقت بسیار در تشخیص تجربه‌ها و الفاظ آن، برخوردار است. تصویرآفرینی - همان شیوه‌هایی که شاعر برای بیان آن چه نمی‌توان به زبان آورده، از آنها بهره می‌گیرد - از مهم‌ترین روش‌های بیان در شعر عربی به شمار می‌آید. وظیفه‌ای که بر عهده این سبک‌هاست، غالباً پشتیبانی حالات عاطفی و تغییرات آن است. از جمله شاعرانی که به این شیوه تصویرآفرینی روی آورده‌اند، عدنان الصائغ، شاعر معاصر عراقي است. وی از این شیوه در تجربه شعری خود بهره برده تا اثر خود را با توجه به اندیشه و افکاری که خواهان نقل آن است، سرشار از مفاهیم رمزی نماید.

این پژوهش خواهان بحث پیرامون پدیده نوظهور تصویرآفرینی هنری در قصیده معاصر می‌باشد، که حاصل انقلاب تجدید شعری است. نویسنده‌گان با روش توصیفی - تحلیلی، جلوه‌های تصویرآفرینی را در قصاید عدنان الصائغ، شاعر معاصر عراقي بررسی نموده و به طور ویژه بر جلوه‌های تصویرآفرینی در اشعار منتشر شده وی در مجموعه اشعار وی تاکید دارند. از جمله جلوه‌های تصویرآفرینی می‌توان به علایم نگارشی، نقطه‌گذاری و سکوت، سفیدی و سیاهی صفحه مورد استفاده شاعر، شکل‌های مارپیچ و هندسی، و سایه اشاره کرد که همگی درون مضطرب شاعر و نگرانی و اغتراب وی از وطن و تنهایی را می‌رسانند. تمام این تصاویر رنچ‌های شاعر و شوق وی به وطن دورش را به تصویر می‌کشد.

واژگان کلیدی: شعر عربی معاصر، عراق، عدنان الصائغ، شیوه‌های تصویرآفرینی، غربت.

^۱ استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس بوشهر. (مسؤول) r.ballawy@gmail.com

^۲ استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس بوشهر Alikhezri88@yahoo.com

^۳ دانشجوی کارشناسی ارشد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج فارس بوشهر.

The Aesthetics of Imagery in the Poetry of Adnan Sayegh

Rasool Balavi*, Ali Khezri, ** Amene Abgoon***

Abstract

Poet does not use prefabricated or preplanned words in his or her mid but he applies much care in selecting and using his words or language. Then, the poet rearranges the words in terms of his or her chosen symbolic indications and he may innovates new schemes, having contemplated enough, so that he might satisfy his or her reader's expectations and interest in reaching the expected pleasures. Expression through imagery is one of the most important characteristics of poetry. Imagery is a technique used when a poet cannot express thoughts and ideas he or she intends to convey. In this study, we are interested in the emerging technique of artistic imagery creation in contemporary *qaside* (ode) which is regarded as a revitalized and innovative method in poetry. We, then, examine the use of imagery in the published collection of the poems (*qasides* or *odes*) of an Iraqi poet, Adnan Al-Sayegh. Different images are created and used in his poems among which are the graphic signs, punctuation conventions, pause, black pages, curved or slanted lines and shading. These techniques point to the poet's internal uneasiness and worry due to his distance from his native land.

Key words: contemporary Arabic poetry, Iraq, Adnan Al-Sayegh, style of imagery creation

*- Assistant Professor, Khalij Fars University, Iran.

**- Assistant Professor, Khalij Fars University, Iran.

***- M.A. Student of Arabic Language and Literature, Khalij Fars University, Iran.

تراث الحواس في ضوء القرآن الكريم، وظائف، وجهاليات^١

حميد عباس زاده^٢

الدكتور محمد خاقاني أصفهاني^٣

الملخص:

منذ باكورة الدراسات الدائرة في فلك الخطاب القرآني، استقطبت الصورة الفنية اهتمامات الباحثين. وكلما تقدم البحث في أرجاء هذا الخطاب، لاحت لهم إشارات من جماله الأخاذ، تاركةً جماهير المتألقين في نشوة لا تكاد تنتهي، حتى تناهم نشوة أخرى، وتتراءى لهم سمات من وجهه الوضاء. تراسل الحواس أحد أبرز الفنون التصويرية؛ إذ يتعاضد أكثر من حاسة واحدة على إخراج الفكرة إلى صورة موحية.

تناولت هذه المقالة بأسلوب وصفيٍّ - تحليليٍّ، أُمّاط تراسل الحواس المستخلصة من "٢٦٠" آية فيها أفعال الحواس، بعد تعريف هذا الفن التعبيري وتأصيله في التراث. كما أنَّ البحث عرَّف سمات الحواس الخمس ودورها في المعرفة. وانتهى البحث إلى إلقاء الضوء على وجهاليات التراسل في الشواهد القرآنية. ومتخَّض البحث عن أنَّ القرآن اعتمد التراسل ليوفي المعنى حقَّه، فمَّا تناجمَ تامًّا بين الحواس المساهمة في التصوير، فعلى سبيل المثال استدعي القرآن اللمس والذوق في مشاهد العذاب، ليجسد حجم المعاناة. والصورة التراسلية تميَّز بجهاليات، أهمَّ بواعثها: الغرابة، والطرافقة، وتعدد المستويات الدلالية، وتعزيق التأثير.

كلمات مفتاحية: القرآن، تراسل الحواس، الحواس الخمس، الجمالية.

^١. هذه المقالة مستندة من رسالة الدكتوراه بعنوان "جمالية الانزياح البصري في القرآن الكريم، مقاربة شكلانية"، وهي لم تناقش بعد.

^٢. طالب الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أصفهان، إيران. HamidAbbszadeh@hotmail.com

^٣. أستاذ قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أصفهان، إيران. (الكاتب المسؤول) mohammadkhaqani@yahoo.com تاريخ الوصول: ٢٠١٥/١١/٣٠ هـ.ش - ٢٠١٤/٠٥/٠٤ م تاريخ القبول: ٢٠١٥/٠٩/٠٩ هـ.ش - ٢٠١٥/١١/٣٠

مقدمة:

إن حواسنا الخمس تمثل قنوات معرفية نظرٌ من خلالها على الكون. ومن هذا المنطلق تبني القرآن لغة حسية يعبر بها عن التعاليم السماوية السامية كالتوحيد والمعاد وغيرهما لثلاثم العباري جمهور المتلقين. وحسبياً نظرة عابرة في الآيات التالية لنعرف كيف وظف القرآن التصوير الحسي للمفاهيم المجردة: ﴿أَفَلَا يَتَظَرُّونَ إِلَى الْأَيَّلِ كَيْفَ خُلِقْتُ † * وَإِلَى السَّمَاءِ كَيْفَ رُفِعْتُ † * وَإِلَى الْجِبَالِ كَيْفَ نُصِبْتُ †﴾^١. وهذه الآيات غيض من فيض الآيات الحسية تلقت الأنظار إلى خالق الكون وقضية التوحيد.

نظراً لأهمية هذه القنوات المعرفية، أناط الله بها المسؤولية في قوله: ﴿وَلَا تَنْقُضُ مَا لَمْ يَعْلَمْ إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُولَئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْؤُلًا﴾^٢. فالآية تنص على أهمية الحواس في المعرفة، فلا ينبغي للمرء اتباع أي أمر من دون المعرفة. وفي موطن آخر بين الله أن الفقير لهذه الأجهزة المعرفية لا يهتدى: ﴿صُمُّ بِكُمْ عُمَىٰ فَهُمْ لَا يَرْجِعُونَ﴾^٣. أحياناً تتعاون الحواس في المعرفة فمثلاً قد يحلّ السمع محلّ البصر كما جاء في حوار بين أهل النار وخرتها عندهما يسألونهم عن النور وعما سلكوه في العذاب، فيردّ أهل النار: ﴿... بَلَى قَدْ جَاءَنَا نَذِيرٌ فَكَذَبْنَا وَقُلْنَا مَا نَزَّلَ اللَّهُ مِنْ شَيْءٍ إِنْ أَتُّمْ إِلَّا فِي ضَلَالٍ كَبِيرٍ * وَقَالُوا لَوْ كُنَّا نَسْمَعُ أَوْ نَعْقِلُ مَا كُنَّا فِي أَصْحَابِ السُّعْدِ﴾^٤. نرى أن إيجابتهم ثبتت أهمية السمع في الهدایة. وكذلك الحال في التراسل بين الحواس الأخرى.

أما في ما يخص خلفية البحث فيجب القول إنه حسب تحريرات المقالين، تخلو اللغة الإنجليزية من بحوث متعلقة بالتراسل القرآني. أما في الدراسات العربية المعاصرة فهناك مقالة واحدة بعنوان "بلاغة تراسل الحواس" لـ "أحمد فتحي رمضان" من قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة الموصل العراقية، طبعت في مجلة جامعة تكريت الإنسانية سنة ٢٠٠٧م. إلا أن الطابع النظري يطغى عليها. وفي الدراسات الفارسية تناول الدكتور سید حسين سیدي التراسل في القرآن بشئ من الإيجاز ضمن مقال معنون بـ "مؤلفه های تصویر هنری در قرآن" سنة ٢٠٠٨م. لكن الباحثين في هاتين المقالتين، لم ينجحا في رسم حدود فاصلة بين التراسل وتقنيات تصويرية أخرى؛ حيث اعتبرا شواهد التجسيد من

^١ . سورة الغاشية، ١٧—١٩

^٢ . سورة الإسراء، ٣٦

^٣ . سورة البقرة، ١٨

^٤ . سورة الملك، ٨-١٠

التراسل.

وقد اقتصرت أسلمة البحث على ما يعطي القارئ فكرة عن الموضوع حيث تركت على ما يلي: ماذا يعني تراسل الحواس؟ ما جنوره في التراث؟ ما أنماطه في القرآن؟ ولماذا اعتمد القرآن التراسل؟

تراث الحواس؛ المصطلح والمفهوم

دلاليًا تفيد مادة الحسّ ومشتقها، الإدراك والوعي والمعرفة، فمن ذلك قوله: أحسستُ من فلان [٥٢] أمراً: أي رأيتُ، وعلى الرؤية تفسير [قوله عزّ وجلّ]: فلما أحسَّ عيسى منهم الكفر [آل عمران: ٥٢] أي رأى^١، والإحساسُ الوجودُ، تقول في الكلام: هل أحسستَ منهم من أحد؟، وقال الزجاج معنى "أحسَّ" علم و وجد في اللغة، قال يقال: ... هل أحسستَ الخبر؟ أي هل عرفته، وعلمه^٢ كما جاء في القرآن على لسان يعقوب حينما أمر أبناءه بالتحرّي عن يوسف وأخيه: ﴿يَا بْنِي اذْهُبُوا فَتَحَسَّسُوا مِنْ يُوسُفَ وَأَخِيهِ...﴾^٣ فالتحسس هو تطلب المعرفة وبذل الجهد بحثاً عن الصالة.

أما في الاصطلاح فإنَّ تراسل الحواس^٤ هو صورة أدبية. وهي «وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطي المسموعات ألواناً، وتصير المشمومات أنغاماً، وتصبح المرئيات عاطرة»^٥. بمعنى آخر يعني التراسل تبادل الحواس أو حلول إحداها محلَّ الأخرى على مساحة نشاط الحواس الخمس. وعرف البعض التراسل أو "الحس المترافق" أو "تبادل الحواس"، بأنه «تعبير يدلُّ على المُدرك الحسي أو يصف المدرك الحسي الخاص بحاسة معينة بلغة حاسة أخرى، مثل إدراك الصوت أو وصفه بكلونه مثمنياً أو دافناً أو ثقيلاً أو حلواً، وكأن يوصف دويُّ التفير بأنه قرمزي»^٦ هذه الصورة ول哩دة التراويخ بين حاستين كالسمع والذوق، نحو: صوت حلو، أو نغمة عذبة. فالصوت والنغمة من المسموعات بينما الحلو والعذبة من المذوقات.

ذكر البعض مقابلاً آخر له هو "Correspondance" ، نقلًا عن تشارلز بودلير^٧ (ت ١٨٦٧)

^١. الخليل بن أحمد الفراهيدي، ترتيب كتاب العين، ج ١، ص ٣٨٢ .

^٢. أبو منصور محمد بن أحمد الأزرحي، هذيب اللغة، ج ٣، ص ٢٦٣ .

^٣. سورة يوسف، ٨٧ .

^٤. synesthesia

^٥. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٣٩٥ .

^٦. مجدى وهبة والمهندس كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص ١٤٨ .

^٧. Charles Baudelaire

أحد روّاد الرمزيين الذي اختار هذه الكلمة عنواناً لإحدى أشهر قصائده^١. إن التراسل وليد التضاد بين الحواس المختلفة؛ ويوفّر للمتلقّي وعيًا شاملًا عميقاً بفضل تتابع الصور، وينقل الصورة من أغوار الحس إلى سمو العقل، ومن ثم إعادة التعبير في صورة فنية، ولكنها غير خارجة عن الحواس إلا في الوظيفة، لأن «الانفعالات التي تعكسها الحواس قد تتشابه من حيث وقوعها النفسي، فقد يترك الصوت أثراً شبيهاً بذلك، الذي يتركه اللون، أو تخلّفه الرائحة»^٢. ومن هنا ينبع التراسل صفة حاسة على أخرى^٣.

التراث في التراث

نجد أقدم نماذج التراسل في الأدبين اليوناني والمصري، حيث نجد لها في أشعار كل من «هوميروس»، و«هوراس»، وغيرهما. في الأدب المصري القديم هناك «دوبيت» هيروغليفية يُعد من أقدم نماذج التراسل؛ إذ يعود إلى ما قبل حوالي ١٣٠٠ إلى ١١٠٠ سنة قبل الميلاد، وجاء فيه: «إن نغمة صوتك حلواً كمداق حمرة معنقة قائمة»^٤. فالصوت والنغمة اعتبرا حلويْن عذبيْن، بينما الحلاوة والعنوبة من المنوّقات. تفيد المصادر بأنّ أسطو حاز قصب السبق في تناول قضية الحواس ودورها في التعبير؛ إذ تحدثت عمّا سماه بـ «الحس المشترك»^٥، معتبراً إياه عامل «وحدة المعرفة الحسية»^٦ وهذا الحس «مير المحسوسات المتعلقة بمختلف الأجناس كالأبيض والحلو، ويربط بينها، وهكذا تشكّل أساس وحدة المعرفة الحسية»^٧. يرى أسطو أن الحس المشترك لا يحظى بمحاسة مستقلة وجارحة مستقلة، بل الحواس المختلفة تدرك محسوسات بعضها إدراكاً عَرضياً، وحينما تدرك الحواس المختلفة أمراً واحداً يحصل

^١. السبوفي، تراسل الحواس Correspondence ، ج ٦، ص ٢٤٣. [\(٢٠١٣/٧/٢٥\)](http://www.arab-ency.com/index.php?module=pnEncyclopedia&func=display_term&id=2170&m=1)

^٢ . محدث فرج أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ٢٥١.

^٣ . صالح أبواصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، ص ٥٣.

^٤ . غلامحسين معتمدي، وحدت حواس آفرینش شعر(١)، (٢٠١٣/٧/٢)www.doctormotamedi.com/fa/newsdetail/10336/

^٥ . communis sensus

^٦ . Aristotle, The Complete Works of Aristotle, p.415a14- 427a

^٧ . Ibid, p.424a14-425b5

حس واحد عن جيّعها^١. في القرن التاسع عشر الميلادي عرّف الشاعر الرزمي "تشارل بودلير" هذا الفنُ البلاغي واستخدم التراسل في أعماله الشعرية استخداماً واعياً هادفاً. لقد سعى بودلير في ديوانه الشعري المعنون بـ "أزهار الشر" وراء استخلاص الجمال من القبح، وهكذا حاول تأسيس مبادئ جمالية جديدة، وأطلق بودلير على التراسل "أغنية تحويل الفكر والحس"؛ لأنّ هذا التراوّج يتجلّى له في الموسيقى: «...العطور والألوان والأصوات / تجاوب في وحدة عميقة، / ثمة عطر غض كجسد الأطفال / عذب كنعم المزار / أحضر كالمراعي».^٢

التراسل في التراث الإسلامي

رغم جهود الباحثين في حقل الدراسات القرآنية، إلا أن بعض الأنماط والألوان قد اختفت عن أنظارهم، ومنها "تراسل الحواس" أو "تجاب الحواس" أو "تبادل الحواس". لذا تأخر الانتباه إليه كفن أدبي رفيع، وآلية تعبير، رغم وفرة شواهد في الشعر الجاهلي وغيره، ورغم حضوره في القرآن؛ ذلك أننا لا نرى إشارة من الباحثين إلى التراسل، قبل نهاية القرن السادس وأوائل القرن السابع للهجرة، إذ تحدث عبد اللطيف البغدادي (ت ٥٥٧ هـ) عن الحواس الخمس قائلاً: «كتو لهم: صوت طويل وقصير، وأصله في السطوح المبصرة، وكقو لهم: صوت طيب ولذيد وبشع وكريه، وأصله لحاسة الذوق، وكقو لهم: صوت حشن وريحيم و...، وأصل هذا كله لحاسة اللمس...، ويقال: كلام حلو، وعذب، ونجمة كذلك».^٣ فالبغدادي سبق غيره إلى التراسل، إلا أنه لم يورد شواهد شعرية. واستوقفت غاذج التراسل قبل هذه الفترة، القدامي، وقد انبهروا بجماليتها دونما إشارة إليه. ومنهم أبو يكر محمد بن داود بن عليّ بن خلف الأصفهاني، المعروف بـ "الظاهري الأصفهاني" (ت ٢٩٦ أو ٢٩٧ هـ)، حيث يشير في كتابه المسمى بـ "الزهرة" إلى أبيات عدّة، مبدياً إعجابه ببلاغتها:

إذا غفلوا عننا نطقنا بأعين	مِرَاضٍ وإنْ حَفَنَا نظرنا إلى الأرض
شكًا بعضاً لِمَا التقينا تَسْتَرَ	بِأَبْصَارِنَا مَا في النُّفُوسِ إلى بَعْضٍ

فقد أضفى على العيون، صفة النطق وهي من وظيفة اللسان. يلتقي التراسل بالاستعارة المكنية في قوله: "نطقنا بأعين مِرَاضٍ" فالعيون تنطق وهي مريضة. ولا ينتهي الأمر عند هذا؛ بل يتواصل التراسل

^١ . Ibid, p.424a14-425b5

^٢ . بديع حفي، "بودلير وأزهار الشر"، مجلة الموقف الأدبي، ص ٣٥.

^٣ . عبد اللطيف البغدادي، مقالاته في الحواس، ص ٨٧.

^٤ . أبو يكر محمد بن داود الأصفهاني، الزهرة، ج ١، ص ١٤٨.

في البيت التالي حيث يبيّنون شكوكاً لهم بالعيون. في القرن الرابع الهجري، ألف السريّ بن أحمد الرفاء (ت ٣٦٢ هـ) رسالة باسم "المحب والمحبوب والمشموم والمشروب"، جمع فيها الأشعار الدائرة في فلك إحدى الحواس؛ وفيها نماذج للتراسل. كذلك "ريحانة الأنبا وزهرة الحياة الدنيا" لشهاب الدين محمود الخفاجي (ت ٩٧٧ هـ) يضم شواهد تراسلية؛ إلا أن الكتاين يخلوان من إشارة إلى التراسل كمفهوم ومصطلح.

أَضْعَفَ أَنَّ التراسل لم يستقل بتصريح من جانب البلاطغين والنقاد؛ رغم حضوره في الأدب. وجل ما في الأمر أن القدامي قاربوا مفهوم التراسل دون تأطيره وتسميته باسم خاص أو تتبع تأثيراته البلاغية.

أخطاء التراسل

يُصنف التراسل من حيّيات مختلفة، تارة باعتبار عدد الحواس المساهمة فيه، وتارة باعتبار بنائه الترکيبية. ومن حيث عدد الحواس ينقسم إلى فئتين: عموديٌّ (جليٌّ)^١، وأفقيٌّ (خففيٌّ)^٢. التراسل في مستوى الأول يتحقق بتعاضد حاستين أو أكثر في عملية التلقّي والمعرفة. وفي مستوى الثاني يُعد نتاج التزاوج الحاصل بين عالم المادة وعالم المعنى أو العالم المحسوس وماوراء الحس^٣. في هذا النوع تضفي الصفات الحسية كـ المذاق على الأجسام والأفعال وتشمل عملية الإصقاء الأمور الانتزاعية والفارق حسية. بتعبير آخر لا ينحصر التراسل دوماً في حدود تعالق أو تزاوج حاستين ظاهريتين فحسب؛ بل تشمل الحواس الداخلية أو الباطنية، كالصبغة المضافة إلى الله في قوله: ﴿صَبْغَةُ اللَّهِ وَمَنْ أَحْسَنَ مِنَ اللَّهِ صَبْغَةً وَنَحْنُ لَهُ عَابِدُون﴾^٤؛ وأيضاً كـ "إذابة الرحمة": ﴿وَإِذَا أَدْقَنَا النَّاسَ رَحْمَةً فَرِحُوا بِهَا وَإِنْ تُصِبُّهُمْ سُيَّئَةً بِمَا قَدَّمْتُمْ إِذَا هُمْ يَقْنَطُون﴾^٥. إنَّ القسم العمودي من التراسل لأنَّه يتم بتعاضد حسین أو أكثر، أمَّا القسم الثاني أي الأفقي، فليس من التراسل المصطلح في شيء؛ لأنَّ التراسل الأفقي يقوم على حاسة واحدة فيناقض مفهوم التراسل القائم على المشاركة، ونرى ذلك واضحاً في الشواهد القرآنية

^١ . Horizontale Correspondance.

^٢ . Verticale Correspondance.

^٣ . السيوسي، ج ٦، ص ٢٤٣. السيوسي، تراسل الحواس Correspondence ، ج ٦، ص ٢٤٣.

[http://www.arab-](http://www.arab-encyclopedia.com/index.php?module=pnEncyclopedia&func=display_term&id=2170&m=1)

encyclopedia.com/index.php?module=pnEncyclopedia&func=display_term&id=2170&m=1
(٢٠١٣/٧/٢٥)

^٤ . سورة البقرة، ١٣٨.

^٥ . سورة الروم، ٣٦.

المذكورة، والأصح إدراج القسم الثاني ضمن "التجسيد". أما التراسل من حيث البنية الفظية، فيظهر في الأشكال التالية:

أ) تركيب وصفي: نحو قول لين، وصوت عذب، ورنين أزرق، ونقد لاذع، جواب مُرّ، وما إلى ذلك من التراكيب الوصفية.

ب) في سياق الجملة: نحو قوله تعالى: فَإِذَا هَمَ اللَّهُ بِلَبَاسِ الْجُوعِ وَالْخَوْفِ بِمَا كَانُوا يَصْنَعُونَ^١.
طبيعة الحواس الخمس وسماتها

نظراً إلى أهمية الحواس الخمس في المعرفة الحسية، وتمهيداً لفهم نماذج التراسل في القرآن نعطي القارئ فكرة عن الحواس.

أولاً. حاسة اللمس: تفيد مادة "اللمس" الطلب والاستفهام والعلم، ومن ذلك قولهم لمس يعني طلب شيئاً^٢. واللمس لغة طبيعية تلقائية، والقناة المعرفية — الحسية الأولى للإنسان؛ حيث إن حواسه الأخرى تتولد بما يطرأ على حاسة اللمس من تبدل أو توسيع. إلى هذا أشار ابن سينا (ت ٤٢٨ هـ) لما ذهب إلى أولية اللمس، استناداً إلى أنها حاسة تتبعها قوى كثيرة^٣. هذه الحاسة تتجاوز حدودها نتيجة لعلاقتها بسائر الحواس، كقولنا: عطر ناعم، وصوت رقيق، هنا تلتقي النعومة بالرقابة أي اللمس بالشم. وجاء في القرآن بشأن كلام المنافقين: ﴿...فَإِذَا ذَهَبَ الْخَوْفُ سَلَقُوكُمْ بِالسَّلَةِ حَدَادِ...﴾^٤. إن الحدة المرتبطة باللمس، تنتهي في توسعها إلى حاسة الذوق والبصر؛ لذلك وصفوا كلّاً من السيف والمذاق واللسان والنظر بالحدة. هذه أهم ميزات اللمس:

أ) سعة الانتشار: إن حاسة اللمس تمتد على أرجاء الجسم، وليس وقوتاً على عضو دون عضو كحاسة الشم أو الذوق؛ وكل جوارح الإنسان تخوض تجربة حسية لحسية، باستشعار مثيرات لحسية.

ب) ذاتيتها أو فردانيتها: تختلف تجاربنا الحسية من فرد إلى آخر كما وكيفاً.

ج) كثافتها: تعرفنا حاسة اللمس على أصناف كثيرة، وهي الأطوال والأشكال، والحرارة والبرودة، والرطوبة والببوسة، والصلابة والليونة. ولهذا اعتبرها "إخوان الصفا" أكتشافاً من سائر الحواس^٥.

^١. سورة النحل، ١١٢.

^٢. محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، ج ٦، ص ٢٠٩-٢١٠.

^٣. أبو علي الحسين بن عبدالله بن سينا، الشفاء، ص ٧٥-٧٦.

^٤. سورة الأحزاب، ١٩.

^٥. إخوان الصفا، رسائل إخوان الصفا وخلان الوفاء، ج ٣، ص ١٢٣.

ثانياً. حاسة الشم: تقييد مادة الشم بالإدراك والوعي لقولهم: شم : إذا اختر، ... وشامت فلاناً إذا فاربته وتعرفت ما عنده بالاختبار والكشف^١. يتم الشم إثر استنشاق الروائح التي تثير خلايا الأنف العصبية. هذه الحاسة تحرك فيما مشاعر إيجابية وسلبية، من طمأنينة وانتعاش، ونفور وانزعاج. تفيد المصادر أن الرائحة كانت في قديم الزمان تقوم مقام الم nærات وإشارات السير، إذ كان العرب يأمرن عبيدهم بإيقاد النار بالطيب مستعينين بها عن نار القرى في الليالي الطيرية^٢، حينئذ كان السراة يشمون رائحتها فيهتدون إليهم^٣. تتميز حاسة الشم بسمات أهمها كالتالي:

أ) العددية: تزيد بها أمرین الأول: أنها تملأ رجباً من الفضاء، وتعطي عملية الاتصال استمراراً، وتتضمن لها الدعومة. والثانی: أنها تقدر أن تؤثر في العناصر المجتمعة في موقف واحد بصورة متزامنة؛ وإن انطلقت من منطلق واحد. فعلى حسب الآية: ﴿فَتَحَاهُ مِسْكٌ وَّفِي ذَلِكَ فَيَتَنَافَسُ الْمُتَنَافِسُونَ﴾؛ حيث القرآن المسلمين على التنافس في حيازة المسك المختار الذي يستثير هم المتنافسين.

ب) الحيوية: تبدو حاسة الشم متخرّكة وذات حيوية ملحوظة، لأن الرائحة تصدر من مصدر، وتساور المتلقّي، بحيث لا يمكنه الهروب منها، أو البقاء معزّل عنها. فالرائحة تشبه قطع السحاب المتناثرة في السماء. كذلك حاسة الشم تسير ببطء ولها دبيب، فإذا بها تغطي مساحة شاسعة.

ج) الثانية: عملية الشم ليست أحادية الاتجاه، لتبدأ العملية من مصدر الرائحة وتنتهي إلى المتلقّي؛ بل الفاعلية في هذه العملية ثنائية، توزّع بين الرائحة والمتلقّي. تبين هذه الثنائية في الأمثلة: ١) تفوح رائحة. ٢) أشم رائحة ذكية أو نتنة. ٣) له رائحة طيبة. ٤) يا لها من رائحة. إن المتكلّم انتبه للرائحة واستشعرها في الجملتين الأولى والثانية، بينما الرائحة هي التي نبهت المتكلّم وأثارته في الأخيرتين.

هـ) الدفع والتحويل: تدفع حاسة الشم المتلقّي إلى الحركة بحيث ينطلق نحو الأفق البعيد. وهذه الحركة، تنبئنا بعمق الحاسة وقوّتها اللذين يدفعان المتلقّي إلى الأمام. لما أُلقي القميص على وجهه يعقوب تجلّت قدرة الرائحة على التغيير والدفع فارتدى بصيراً^٤.

^١ . محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، ج ١٢، صص ٢٣٥-٢٣٦.

^٢ . أحمد بن يوسف النسفاشي، سرور النفس بمدارك الحواس الحمس، ص ٣٥٣.

^٣ . صلاح الدين حلبي أبيك الصفدي، الغيث المسجم في شرح لامية العجم، ج ١، ص ٣٧٩.

^٤ . سورة المطففين، ٢٦.

^٥ . وفقاً لما جاء في سورة يوسف، ٩٦.

ثالثاً. حاسة الذوق: الذوق لغةً، هو الاختبار والتجربة. واصطلاحاً يعني الذوق في الأدب والفن «حاسة معنوية» يصدر عنها انبساط النفس أو اقبحاضها لدى الناظر في أثر من آثار العاطفة أو الفكر. ويقال: هو حسن الذوق للشعر: فهامة له، خبير ببنقه^١ وبهذا يمثل الذوق أداة تفاعل وتواصل. إن عملية تذوق الطعم، تتم إثر عملية لمس حسية، تقوم بها براعم الذوق المنتشرة على سطح اللسان. يدرك الإنسان الأذواق المختلفة عبر عملية اللمس في الفم، نتيجة لذلك يمر بوعي عميق وتجربة فردية، كما يقول الشاعر:

وَمَنْ يَكُ ذَا فِمْ مُرّ مَرِيضٍ يَجِدْ مُرّاً بِالْمَاءِ الْزُّلَالِ^٢

لهذه الحاسة ميزات، أبرزها كالتالي:

أ. الاستفهام: إن حاسة الذوق تستثمر جميع العناصر المساهمة في التذوق كالزمان (السنة، الشهر،...) والمكان (البلاد، المدينة,...) وغيرها و تستعرضها كلها للمتلقى و تعرفها له. هكذا تحول عملية الذوق إلى مسرح لظهور الأشخاص والزمان والمكان: هُوَ كَأَيْنَ مِنْ قَرَيْهِ عَتَّ عنْ أَمْرِ رَبِّهَا وَرُسْلِهِ فَحَاسِبَنَا حِسَابًا شَدِيدًا وَعَذَبَنَا عَذَابًا نُكْرًا * فَذَاقَتْ وَبَالَ أَمْرِهَا وَكَانَ عَاقِبَةُ أَمْرِهَا خُسْرَاهُ^٣. فالتعبير القرآني "ذاقت وبال أمرها" يستحضر الزمان والمكان والفاعل والأسباب الكامنة وراء مختلف الأحداث وما يتربّع عليها من نتائج في هذا المشهد.

ب. التسلسل: سرعان ما تحول عملية الذوق إلى عملية حسية أخرى. تأخذ أجزاء هذه الحاسة ترتيبها النهائي بعد عملية التفكير التي تعرّفنا على عناصر الزمان والمكان وما إلى ذلك.

ج. شدة التأثير: أهم ميزات حاسة الذوق شدة تأثيرها وعمقها. فكمية قليلة من الفلفل الحريف تسبب انفعالاً شديداً عميقاً. هذا يتبيّن سر استخدامها في بعض الآيات التي تحدثنا عن أقل كمية ممكنة من العذاب مثلاً، كقوله تعالى: ﴿إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا بِآيَاتِنَا سَوْفَ نُصْلِيهِمْ نَارًا كُلَّمَا نَضِحَتْ جَلُودُهُمْ جَلُودًا غَيْرَهَا لِيَنُوْقُوا الْعَذَابَ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَزِيزًا حَكِيمًا﴾^٤ عندما يذوق الكفار العذاب تتضح جلودهم لشدة تأثيره. في صورة أخرى يظهر الكفار في مشهد مرؤ لشدة تأثير العذاب، يقول

١. إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ج ١، ص ٣١٨.

٢. عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المشي، ج ٣، ص ٣٤٤.

٣. سورة الطلاق، ٨، ٩.

٤. سورة النساء، ٥٦.

تعالى: ﴿...وَإِن يَسْتَغْيِثُوا بِمَاء كَالْمُهْلِ يَشْوِي الْوُجُوهَ...﴾^١ فلما يشهي المهل ويترك تأثيره عميقاً في وجوههم حيث يشويها.

رابعاً. حاسة السمع: تبعث الأصوات النشوة والسرور، كما تثير الشجوة والحزن؛ لذا قالوا في تأثير الصوت: «وأمر الصوت عجيب، وتصرّفه في الوجه عجب، فمن ذلك ما يقتل كصوت الصاعقة، ومنها ما يسرّ النفوس حتى يفرط عليها السرور فتقلّق حتى ترقص، وحتى رِيمَي الرجل بنفسه من حلق.. ومن ذلك ما يزيل العقل، حتى يغشى على صاحبه كنحو هذه الأصوات الشجية... و بالأصوات ينومون الصبيان والأطفال»^٢ والسمع بأمر محبوب يزيد المرء نشوة كقول الشاعر:

﴿أَلَا فَاسْقِنِي حَمْرًا وَقُلْ لِي هِيَ لَا تَسْقِنِي سِرًا إِنْ أَمْكَنَ الْجَهَرُ^٣
الْخَمْرُ﴾

فالشاعر يناشد السافي المجاهرة باسم الخمر لدى السقي، ليكمل بذلك لذته وينتشي بها سمعه أيضاً؛ وهذا يجري في كلّ ما يستعدّيه الإنسان، حيث لا يملّ بتراوده. تتميّز عملية السمع بميزتين مهمتين هما:

أ. الثنائية: إن العلاقة بين الصوت والسامع علاقة متبادلة ثنائية؛ فكما يبعث الصوت ويتناهى إلى المرسل إليه (السامع)، كذلك يؤثر السامع في المرسل (البائع). المعيار في كل عملية حسية سمعية هو مدى تأثيرها في المستقبل. فللموجات الصوتية حالتان: أقوى وأضعف. والأقوى يفوق تحمل المستقبل فلا يطيقه، والأضعف، دون ذلك. وهي مؤثرة في الحالتين. ففي الحالة الأولى يؤثر الصوت المستقبل، فيعتبره توّر، أمّا في الحالة الثانية فيدفع الصوت المستقبل إلى الفعل، حيث يسعى للسماع.

ب. التزامن: الصوت يؤثر في السامعين بصورة متزامنة؛ حيث إن الإشارات الصوتية تصطرك المسامع ففي آن واحد، ففي قوله تعالى لإبليس بحمد نموذجاً للتآثر المتزامن في جموع المستقبلين له: ﴿...وَأَسْتَفِرُّ مَنِ اسْتَطَعْتَ مِنْهُمْ بِصَوْتِكَ...﴾^٤ إن الوساوس الشيطانية التي عبر عنها القرآن بالصوت تطال جميع الحاضرين في موقف واحد؛ حيث ينقسم السامعون إلى فئتين مستجيب لها أو معرض

^١. سورة الكهف، ٢٩.

^٢. عمرو بن بحر الحافظ، الحيوان، ج ٤، صص ١٩١ و ١٩٢.

^٣. الحسن بن هانئ أبوнос، ديوان أبي نواس، ص ٢٨.

^٤. سورة الإسراء، ٦٤.

عنها. يؤثر الصوت بصورة موحدة ومتزامنة، ففي الآية ﴿إِنَّا أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ صِيَحَّةً وَاحِدَةً فَكَانُوا كَهشِيمٍ الْمُحْتَظِرِ﴾^١، تبيّن ميزة الصوت هذه، في وصف "صيحة" بـ "واحدة"، واستخدام الفعل "كانوا" على صيغة الجمع التي تجمع بين الأطراف في التأثر، وتوظيف حرف العطف "الفاء" الذي يفيد التعقيب والترتيب، فيزيّن الفاصل الزمني بين الفعل ورد الفعل. وأماماً بالنسبة إلى تأثير الصوت الضعيف، فينكشف ذلك من التوصية بالتحدث بصوت مسموع: ﴿... وَأَغْضُضْ مِنْ صَوْتِكَ إِنْ أَنْكَرَ الْأَصْوَاتِ لَصَوْتُ الْحَمَيرِ﴾^٢.

خامساً. حاسة البصر: ترتبط حاسة البصر بالحواس الآخرى، كما في المثل: "ليس الخبر كالمعاينة" فتوسيع آفاقها وتعقّلها وهذا تفوقها لقوله: ﴿...إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفَرَاءٌ فَاقِعٌ لَوْنَهَا تَسْرُ النَّاطِرِينَ﴾^٣، فاللون يسر الناظرين. لذا نرى توظيف مشتقات الرؤية والبصر والنظر أكثر من غيرها.

كذلك تستطيع هذه الحاسة تغيير تلقيات الإنسان وانطباعاته؛ كما ورد في القرآن بشأن المنافقين الذين يملا ظاهرهم العيون: ﴿وَإِذَا رَأَيْتُمْ تَعْجِبُكُ أَجْسَامُهُمْ وَإِنْ يَقُولُوا تَسْمَعُ لَغُولَهُمْ كَانُهُمْ حُشُبٌ مَسَدِّدَةٌ يَحْسِبُونَ كُلَّ صِيَحَّةٍ عَلَيْهِمْ هُمُ الْعُدوُ فَاحذِرُهُمْ قَاتِلُهُمُ اللَّهُ أَنَّى يُؤْفَكُونَ﴾^٤. لا ننسى أن الحواس الخمس بما فيها حاسة البصر تنخدع بفعل عوامل خارجية مثل رؤية القلم منكسرأ إذا غمر في الماء، أي إنما تسيئ تفسير الواقع أو تدركه إدراكاً خطاطناً يابين الواقع. وفي القرآن كثير من الصور التي تثبت الانخداع الحسي لدى الإنسان خاصة في الكفار والمنافقين. من ذلك قوله في الرابط بين السراب وأعمال الكفار: ﴿وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٌ بِقِيَةٍ يَحْسِبُهُ الظَّمَآنُ مَاءً حَتَّىٰ إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئاً وَوَجَدَ اللَّهُ عِنْدَهُ فَوَفَاهُ حِسَابٌ﴾^٥ لا تجدي الكفار أعمالهم شيئاً فهي يوم الحساب هباء متشر كالسراب الذي يظنه الظمان ماء فإذا وصله لم يجده شيئاً.

أصوات على شواهد التراسل في القرآن

أدنى نوقف عند أبرز خاذج التراسل في القرآن بغية استجلاء دقائقه وملامحه الجمالية. أسفرت عملية مسح في الآيات القرآنية البالغة "٢٦٠" آية استخدمت فيها أفعال الحواس الخمس عن حضور

١ . سورة القمر، ٣١.

٢ . سورة لقمان، ١٩.

٣ . سورة البقرة، ٦٩.

٤ . سورة المنافقون، ٤.

٥ . سورة التور، ٣٩.

التراسل في أممٍ خمسة تدرج ضمن مجموعتين، فالمجموعة الأولى تتكون من تعبيرات تراسلية أحد أطراها اللمس، أما المجموعة الثانية فتتكون من تعبيرات تراسلية تمحور حول السمع.

أولاً. اللمس والذوق: يقول تعالى: ﴿وَضَرَبَ اللَّهُ مثلاً قَرِيْةً كَانَتْ آمِنَةً مُطْمَئِنَةً يَأْتِيهَا رِزْقُهَا رَغْدًا مِّنْ كُلِّ مَكَانٍ فَكَفَرُتْ بِأَنَعُمِ اللَّهِ فَأَدَّاَفَهَا اللَّهُ لِبَاسَ الْجُوعِ وَالْخَوْفِ بِمَا كَانُوا يَصْنَعُونَ﴾^١ تقوم صورة العذاب على مشهدتين: الأولى القرية الآمنة المطمئنة المرزوة، والثانية القرية التي أدفأها الله لباس الجوع والخوف. فهناك صيورة وتحول من الأمان والاطمئنان نحو الجوع والخوف. تقدم الصورة أدقّ تعبير عن بلوغ الجوع والخوف مبلغهما؛ حتى كان الإنسان تسربل وتليس لبوساً ومسه الجوع والخوف مسأً فعلياً مرّاً لادعاً لا يقتصر على الجلد؛ بل يتعمق الشعور بالجوع والخوف ويشمل المرء بكل كيانه من كل جانب مادياً ومعنوياً، قليلاً و قالباً. شبه اللباس من حيث الكراهية بالطعم البشع ورمزاً إليه بشئ من لوازمه وهو الإذابة على طريقة الاستعارة المكنية. كما في قوله لباس الجوع والخوف إذابة تشبيهية كلهين الماء. علق الشريف الرضا (ت ٤٠٦ هـ) على الآية بقوله: «وهذه استعارة؛ لأنّ حقيقة النزق إنما تكون في الطعام والمشابك، لا في الكسي والملابس. وإنما خرج هذا الكلام مخرج الخبر عن العقاب النازل بهم، وبالباء الشامل لهم. وقد عرف في لسانهم أن يقولوا لمن عوقب على جريمة، أو أخذ بحريرة: ذُقْ غَبْ فعلك، وَ اجْنِ ثَرَّةً جهلك. وإن كانت عقوبته ليست مما يحسن بالطعم، ويدرك بالنزق. فكانه سبحانه لما شملهم بالجوع والخوف على وجه العقوبة حسّن أن يقول تعالى: فَأَذَاقَهُمْ ذَلِكَ، أَيْ أَوْجَدَهُمْ مَرَارَتَهُ كَمَا يَجِدُ الذَّائِقُ مَرَارَةَ الشَّيْءِ الْمُرِيرِ، وَ وَحَامَةَ الطَّعْمِ الْكَرِيمِ».^٢

كما أنها نواجه تعددية الصور وتدخلها. ففي قوله تعالى "قرية" مجاز علاقته المحلية إذ أطلق المثلّ وأراد الحال أي ذكر القرية وأراد أهلها ليفيد شمول الأمن والاستقرار والرزق. فكانت الأمن والاطمئنان والرزق منتشرةً عمّا أهل القرية، فأينما نظرت وجدتها، يدلّ على ذلك وصف القرية بـ "كَانَتْ آمِنَةً مُطْمَئِنَةً يَأْتِيهَا رِزْقُهَا رَغْدًا مِّنْ كُلِّ مَكَانٍ" فاستخدام اسم الفاعل في تبيين الأمان والاطمئنان وإسناد المجيء إلى الرزق بينما الرزق ليست له حرفة وقدرة أو إرادة على التحول من نقطة إلى أخرى. كذلك توحد في الصورة استعارة مجردة في قوله تعالى: "فَأَذَاقَهَا اللَّهُ لِبَاسَ الْجُوعِ وَالْخَوْفِ" والإبداع فيها أنه تعالى استعار اللباس لما يبدو على الجوع والخوف من الضرّ والبؤس، ورثاثة

١. سورة النحل، ١١٢.

٢. أبوالحسن محمد بن الحسين الشريف الرضا، تلخيص البيان عن مجازات القرآن، صص ١٩٦ و ١٩٧.

الهيئة وانتقاء اللون و ما شابه ذلك، لأنّ استخدام الإذاقة للجوع والخوف أمر مأثور لكن استعارة اللباس بالنظر إلى شمول حالة الذلّ والمسكنة لهم، أصفت على الصورة الجلة والغرابة والإبداع. يقول الرضي: « وإنما قال سبحانه: "لباس الجُوع" ولم يقل: طعم الجوع والخوف، لأنّ المراد بذلك - والله أعلم - وصف تلك الحال بالشمول لهم، والاشتمال عليهم، كاشتمال الملابس على الجلد، لأنّ ما يظهر منهم عن مضيق الجوع وأليم الخوف، من سوء الأحوال، وشحوب الألوان، وضئولة الأجسام، كاللباس الشامل لهم، والظاهر عليهم»^١. وفي تعليق نمايل قال التفتازاني: « وإنما لم يقل: "طعم الجوع..." وإن لاءم الإذاقة، فهو مفوت لما يفيده لفظ اللباس من بيان أنّ الجوع والخوف، عمّ أثراًهما جبيح البدن عموم الملابس»^٢، ثم اقررت هذه الاستعارة بما يلائم المستعار له، فقال: "فأداقها"، و لم يقل: "فكساها" - حتى يكون ترسيحاً و هو أبلغ من التجريد - لأنّ الإدراك بالذوق يستلزم الإدراك باللمس، و في الإذاقة إشعار بشدة الإصابة وعمق التأثير. لما استعانت الآية باللباس في التبيه على الجوع والخوف، واستخدمت الإذاقة إلى جانب اللباس، تكونت صورة تراسلية تتضادر فيها حاسّتا اللمس والذوق لإعطاء صورة موحية تجسّد عمّ الجوع والخوف وشموليّتها وشديقتها ودوامهما واستمرارها، وذلك مفهوم من اللباس والإذاقة باعتبارها تعبيرين حسينين. فالترافق الحسي الملحوظ في الآية حققت الهدف المنشود. فمن جهة بینت عمّ الجوع والخوف باعتبارها أمرين باطنين، ومن جهة أبرزت الشعور الكامن العميق بذهني الأمرين، ومن جهة ثالثة دلت على الملازمية؛ حيث إنّ اللباس يلازم الإنسان. هكذا فإنّ الصورة تتسم بالسعة والشمول والامتداد والإحاطة شمول الجوع والخوف وإحاطتهما وامتدادهما، كما تتسم بالعمق عمّ الجوع والخوف، فالشمول يمثله اللباس والعمق تبيّنه الإذاقة بتعبير آخر إن الشعور الذي انقلب لباساً ظاهراًأخذ صفة العمق بالعودة إلى داخل الجسد عن طريق المنطق. لعل السرّ الفيقي لاستدعاء التراسل في هذه الصورة أن الله يريد التبيه إلى وثيقة علاقة البطر والكفران بأنعنه؛ فاستخدم تعبيراً متاماً مترابطاً للأجزاء ضمن علاقـة وطيدة وثيقة يتحققها تراسل الحواس.

وظّف القرآن مادة الذوق في تراسل مثير في قوله: ﴿يَوْمَ يُسْحَبُونَ فِي النَّارِ عَلَى وُجُوهِهِمْ ذُوقُوا مَسَّ سَقَرَ﴾^٣ الذي يصور أحد مشاهد القيمة التي توجّع معهاناً المنحرفين وإذلاهم فالفعل "يسحبون"

١. المصدر نفسه، ص ١٩٧.

٢. سعد الدين مسعود التفتازاني، المطلول في شرح تلخيص المفتاح، ص ٦٠٢.

٣. سورة الفمر، ٤٨.

يفيد الاستمرار في جرّهم على الأرض، وتزداد الصورة مهانة ببناء الفعل على المجهول من جهة، ومن جهة بواسطة شبه الجملة "على وجوههم"، لأن الوجوه من الأعضاء الكريمة العزيزة، ولا يليق بها سحبها على النار. يزداد الشعور بالتحقير عندما نذكر مواقف هؤلاء الكفار في الدنيا، فقد كانوا يعيشون بحرٍ وخيلاً مشرئي الأعناق. ثم تعقب هذه الصورة صورة تراسلية استعارية في قوله: "ذُوقوا مَسْ سَقَرَ"، إذ استخدم النون للجسد بدلاً من الفم، كأنهم يذوقون المهانة والإذلال في صورة مادة خبيثة المذاق وقال الأخفش أنه تعالى جعل المس مذاقاً. والمس فيما يكون معه إدراك بمحاسة اللمس،... وكل ما ينال الإنسان من أذى^١ وإذا أخذنا بنظر الاعتبار سمات حاسة اللمس والنون أدركتنا سبب الرابط بين المس والنون حيث يوحى بأنهم يجدون حرّ النار بكل كيانهم ويتأثرون به أشد التأثير، حتى كأن كيائهم كله تحول لساناً يذوق حرّ النار، وأي نار وهي سفر التي عرفها الله تعالى بقوله الكريم: ﴿وَمَا أَدْرَاكَ مَا سَقَرُ * لَا تُبْقِي وَلَا تَذْرُ * لَوَاحَةُ لِلْبَشَرِ﴾^٢ أجل هي النار المحرقة التي تلوّح وتذيب الإنسان وتؤلم دماغه بحرّها.

ويقول تعالى في مشهد آخر: ﴿لَقَدْ سَمِعَ اللَّهُ قَوْلَ الَّذِينَ قَالُوا إِنَّ اللَّهَ فَقِيرٌ وَنَحْنُ أَغْنِيَاءُ سَنَكِّبُ مَا قَالُوا وَقَتَلْهُمُ الْأَنْبِيَاءُ بِغَيْرِ حَقٍّ وَنَقُولُ ذُوقًا عَذَابَ الْحَرِيقِ﴾^٣ وتكرار التعبير "ذوقوا عذاب الحريق" في كل من : الأنفال الآية: ٥٠، والحج، الآيتين: ٩ و ٢٢ . إننا أمام صورة مرعبة تتبابل الإنسان من قتيلها رعدة شديدة، وهي مقللة بالوعيد الإلهي محملة بالتبيكية والتروع؛ حيث يأمرهم بأن يذوقوا عذاب الحريق. فالذوق كما هو معروف يعني اختبار الشيء من جهة تطعم^٤ والمعرفة الحاصلة عن طريق النون معرفة مباشرة وعميقة؛ لأن النون حاسة تتسم بالعمق. من جهة أخرى أضاف العذاب إلى الحريق وهو يوحى بالتغير الكامل والتأثير الشديد^٥؛ لأن مادة الحرق تحيط بها دلالات الحدة والشدة والدليل على ذلك قوله: "حرق ناب البعير يحرق، وصرف يصرف إذا حك أحد نابيه على الآخر هميدياً و

^١ . محمد بن محمد مرتضى الربيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ج ٨، ص ٤٧٣ .

^٢ . أبوالقاسم الحسين بن محمد الراغب الأصفهانی، المفردات في غريب القرآن، ص ٧٦٧ .

^٣ . سورة المدثر، ٢٧-٢٩ .

^٤ . أبوالقاسم الحسين بن محمد الراغب الأصفهانی، المفردات في غريب القرآن ، ص ٤١٤ ، و محمد بن محمد مرتضى الربيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ج ٦، ص ٥٣١ .

^٥ . سورة آل عمران، ١٨١ .

^٦ . أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج ٢، ص ٣٦٤ .

^٧ . حسن المصطفوي، التحقیق فی کلمات القرآن، ج ٢، ص ٢٠١ .

وعيدها... ويقال: فلان يحرق عليك الأرم أي يصرف بأنيا به تغيطاً^١ ونقل صاحب اللسان أن الحرائق صفة نار لا تُبقي شيئاً فالحرائق نار شديدة ذات هب لا تبقي ولا تذر. واستخدم القرآن النون مع النار ليحير بشدة العذاب. وفي تعابير قريبة من التعابير السابق ورد في كتاب الله: ﴿فَالْيَوْمَ لَا يَمْلِكُ بَعْضُكُمْ لَبْعَضًا نَفْعًا وَلَا ضَرًا وَنَقُولُ لِلَّذِينَ ظَلَمُوا ذُوقُوا عَذَابَ النَّارِ الَّتِي كُنْتُمْ بِهَا تُكَذِّبُونَ﴾^٢ وتكرر ذُوقُوا عَذَابَ النَّارِ في سورة السجدة الآية: ٢٠.

في صورة أخرى ترتبط حاسة اللمس بالذوق: ﴿لَا يَنُوْقُونَ فِيهَا بَرْدًا وَلَا شَرَابًا﴾^٣ للبرد معان مختلفة؛ منها النوم، إذا كان البرد يعني النوم فلا تراسل في التعبير بل فيه التجسيد؛ إذ تصور الآية النوم في هيئة محسوسة يدرك بمحاسة الذوق، ومن معانيها الهواء البارد^٤. خالف المصطفوي قاطبة اللغويين الذين فسروا البرد بمعنى النوم قائلاً: «والتحقيق أنَّ الأصل الواحد في هذه المادة: هو البرودة خلاف الحرارة، وهذا المعنى مختلف باختلاف الموضوعات، فالبرودة في الماء أن يبرد إلى أن يصل حد الانجماد فيقال له البرد. والبرودة في الحيوان أن تضعف حرارته البدنية إلى أن تصل حد السكون وتوقف النبض ويحصل الموت. والبرودة في النسب أن تصل إلى حد تخرج عن التردد والاضطراب وثبتت النسبة إلى الموضوع كقولهم برد عليه دين. وفي الموضوعات أن تصل إلى حد اللزوم والثبوت كقولهم برد الشيء أى دام وثبتت. والبردي: نبات كالقصب ينبت في الأرضي المرطوبة وطبيعتها باردة. والبريد: هو

^١ . محمد بن حسن بن دريد الأردي، جهرة اللغة، ج ١، ص ١٨٥.

^٢ . محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، ج ١٠ ، ص ٤٣ .

^٣ . سورة سباء، ٤٢ .

^٤ . سورة النبأ، ٢٤ .

٥ . الخليل بن أحمد الفراهيدي، ترتيب كتاب العين، ج ١، ص ١٥٠ ، محمد بن حسن بن دريد الأردي، جهرة اللغة، ج ١، ص ٢٩٤ ، وأحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج ١، ص ٢٣٤ ، وأبوالقاسم الحسين بن محمد الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، ص ١١٧ ، وأبوالحسن علي بن إسماعيل بن سبله، المخصص، ج ٩، ص ٣٢١ ، محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، ج ٣، ص ٨٥ ، محمد بن محمد مرتضى الربيدى، تاج العروس من جواهر القاموس، ج ٤، ص ٣٤٧ ، وعلى خان بن أحمد المدى، الطراز الأول و الكناز لما عليه من لغة العرب المعول، ج ٥، ص ٣٢١ .

٦ . على خان بن أحمد المدى، الطراز الاول و الكناز لما عليه من لغة العرب المعول، ج ٥، ص ٣٢١ ، وحسن المصطفوي، التحقيق في كلمات القرآن، ج ١، ص ٢٤٧ .

الرسول الذي يبلغ عن الغير ولا يظهر حرارة وليس له مسؤولية في قوله، ولا يعاقب، فهو في كمال الشبوت والبرودة. وأمّا البرد: فلعله ينسج من البردي أو من نظائره. فالبرودة في جميع هذه الموارد محفوظة، وليس مطلق هذه المعانٰي مقصوداً بل من هذه الحقيقة ﴿لَا يُنَوِّقُنَّ فِيهَا أَحَقَابًا لَا يُنَوِّقُنَّ فِيهَا بَرْدًا وَ لَا شَرَابًا إِلَّا حَمِيمًا وَ غَسَاقًا﴾ لا يندوون في جهنّم برودة يروّحهم وينفس عنهم حرارتها، فهو في قبال الحميم، كما أنّ هذه الكلمة قد ذكرت في قبال النار في ﴿يَا نَارُ كُوِّنِي بَرْدًا﴾^١ فعلى هذا إنّ التعبير مسكن بالتراسل والاستعارة؛ إذ الهواء البارد ليس من المنوّقات. فعندما تربط بين النّوّق والهواء ونقول: ذاق فلان الهواء البارد، ونستعيّره للنّوّق الهواء الملّوس. ييدو أنّ سبب استخدام التراسل في الآية من جهة تعزيق أثر العذاب عبر توظيف حاسة النّوّق، ومن جهة أخرى شمول ألم العذاب؛ لأنّ حاسة اللمس تميّز بسعة الانتشار. وتقييد الصورة بأنّ العطش بلغ من أهل النار مبلغه، حيث يريدون الاستبعاد عن الشراب البارد باهفاء البارد عليه يسكن غلتهم لكن دون جدوّي حيث لا يجدون ماء بارداً؛ فحسب بل إنّهم لا يجدون هواء بارداً.

تضافرت حاستا النّوّق واللمس في هذه الصورة: ﴿فَصَبَّ عَلَيْهِمْ رِبْكَ سَوْطَ عَذَابٍ﴾^٢ نرى تلاقياً بين التراسل والاستعارة حيث استعمل الصبّ المختص بالماء للسوط. إن انصباب الماء يوحّي معانٰي السرعة والشدة. ثم إنّ "الصبّ" مرتبط بحاسة النّوّق؛ لأنّه يستخدم في السوائل من ماء ودم وغيرهما، لقوله عزّ من قائل: ﴿أَنَا صَبَّنَا الْمَاءَ صَبَّا﴾^٣ والصبّ إراقة الشئ من أعلى؛ وميز أبوهلال العسكري بين "الصبّ" و"السكب" بأنّ السكب هو الصبّ المتتابع، واستشهد بقوله تعالى: "وماء مسكون" لأنّه دائم لا ينقطع، أما الصبّ يكون دفعه واحدة، ولهذا يقال: صبه في قالب، ولا يقال سكب، لأنّ ما يصبّ في القالب يصبّ دفعه واحدة. صحيح أنّ الصبّ يتم دفعه واحدة إلا أنه لا يتم في طرفة عين؛ بل يستغرق زمناً، بتعبير آخر لا يقتضي كون الصبّ أمراً دفعياً أن يكون آنياً يتحقق في طرفة عين. لذا ييدو أنّ الصبّ يقتضي الدّوام واستغراق زمان، وإلى ذلك ذهب السيد علي خان بن أحمد المدّنـي

١. حسن المصطفوي، التحقّيق في كلمات القرآن، ج ١، ص ٢٤٧.

٢. سورة الفجر، ١٣.

٣. سورة عبس، ٢٥.

٤. أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج ٣، ص ٢٨٠، وأبوالفاسد الحسين بن محمد الراغب الأصفهانـي، المفردات في غريب القرآن، ص ٤٧٣.

٥. أبوهلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، الفروق في اللغة، ص ٣٠٨-٣٠٩.

(ت ١١٢٠هـ) في تعليقه على الآية: «أَنْزَلَهُ [العذاب] عَلَيْهِمْ إِنْزَالًا شَدِيدًا مُتَابِعًا مُسْتَمِرًا كَالْمَاءِ الْمُصْبُوبِ فِي اِتَّصَالِ أَجْرَاهُهُ حَالُ إِرَاقَتِهِ»^١ واحتَّفَلَ الْقَوْمُ فِي تَفْسِيرِ "السوط"؛ فَمِنْهُمْ مَنْ فَسَّرَهُ بِالنَّصْبِ^٢ وَفَسَّرَهُ ثَانٍ بِالْحَلْدِ الْمُضْفُورِ الَّذِي يَضْرِبُ بِهِ^٣ وَلَمْ يَخْتَلِفْ اثْنَانٌ عَلَى أَنَّ السُّوَطَ يَفِيدُ الْخَلْطَ أَيْ تَدَالُّ الْأَجْرَاءِ، وَهَذَا مَا يَفِيدُ شَدَّةَ الْعَذَابِ الَّذِي يَدْخُلُ فِي جُوَارِحِهِمْ. إِنَّ الْرِّبْطَ بَيْنَ الْفَعْلِ "صَبٌّ" وَ"سُوَطٌ عَذَابٌ" يَعْدِدُ الْعَلَامَةَ بَيْنَ النُّوْقَ وَاللَّمْسِ، لِيَعْقُمَ أَلْمَ الْعَذَابِ الَّذِي نَزَلَ عَلَيْهِمْ. حَسْبَنَا الْنَّظرُ إِلَى طَبِيعَةِ السُّوَطِ فَالسُّوَطُ يُضْرِبُ لَا يُصْبَّ لَكِنَّ اسْتِخْدَامَ الصَّبِّ مَعَ السُّوَطِ يَنْمِي عَنْ شَدَّةِ الْعَذَابِ وَاسْتِمْرَارِهِ عَلَى وَتِيرَةٍ وَاحِدَةٍ. هَذَا التَّرَابِطُ بَيْنَ النُّوْقَ وَاللَّمْسِ يَوْحِي بِشَمْوَلِيَّةِ الْعَذَابِ مِنْ جَهَّةِ لَارْتَبَاطِهِ بِاللَّمْسِ الشَّامِلِ لِكَاملِ الْجَسْمِ، وَمِنْ جَهَّةِ أُخْرَى يَوْحِي بِعُقْمِ الْأَلْمِ النَّاجِمِ عَنِ الْعَذَابِ حِيثُ رَبَطَهُ بِالنُّوْقِ الَّذِي يَمْهُدُ الطَّرِيقَ لِيَتَرَكَ الْعَذَابَ تَأْثِيرَهُ فِي أَعْمَاقِ الْمَعْذِيْنِ. بِعِبَارَةِ أُخْرَى يَمْتَدُ الْعَذَابُ مِنْ أَعْمَاقِ كِيَانِ الْقَوْمِ الْمُتَحَرِّفِينَ إِلَى ظَاهِرِ أَبْدَاهُمْ. كَذَلِكَ يَرِيدُ مِنَ الْإِحْسَاسِ بِشَدَّةِ الْعَذَابِ وَعُقْمِهِ وَاسْتِمْرَارِهِ اسْتِخْدَامَ الْفَعْلِ "صَبٌّ" بِسَمَاتِهِ الإِبْقَاوِيَّةِ؛ حِيثُ إِنَّ احْتِمَاعَ الصَّادِ مَعَ الْبَاءِ الْمُضَعَّفِ يَوْحِي بِقُوَّةِ هَائِلَّةٍ؛ نَتْيَّةً كَوْنِ الصَّادِ مِنْ حِرَوفِ الصَّفِيرِ وَالْإِطْبَاقِ وَالْتَّفْخِيمِ وَهِيَ مِنْ أَقْوَاهَا فِي الْأَسْتِعْلَاءِ، وَيَعْلُوُ الصَّوْتُ عَنْدَ النُّطْقِ هَا. مِنْ جَهَّةِ ثَانِيَّةٍ تَنْضَمُ الْبَاءُ إِلَى الصَّادِ لِتَجَسَّدَا شَدَّةُ مَعْنَى "صَبٌّ" لِأَلْهَا مِنَ الْحِرَوْفِ الشَّدِيدَةِ (أَجَدَتْ كَفْطَبَ).

ثَانِيًا. اللَّمْسُ وَالسَّمْعُ: يلتقي السمع باللمس في قوله: (أَذْهَبَا إِلَى فِرْعَوْنَ إِنَّهُ طَغَى * فَقُولَا لَهُ قَوْلًا لَّعْنَهُ يَتَذَكَّرُ أَوْ يَخْشَى)،^٤ لأن القول مسموع، واللين مملوس، وقد وصف الله القول باللين ليبين شدة تأثير القول إذا لاءَ حَالَ المخاطب. وفي الآيتين أوصى الله موسى وأخاه هارون، بالتزام اللين والابتعاد عن المخاشنة لدى الدعوة. كما يبيدو من ظاهر اللُّفْظِ، فالقول اللَّيْنِ مِنْ شَأْنِهِ أَنْ يَتَرَكَ تأثيراً في فرعون ويسبِّبُ فيه حركة تُخرجُهُ من الكفر إلى الإيمان. يقول أحد الباحثين: «القول حسيّ ما دام يتصل بالصوت وأعضاء النطق، أما اللين فيجعلّ القول قطعة ملساء ترقّ على الجسم وتطيب المشاعر، كل هذا في مواجهة العنفوان الشديد والخشونة». وهكذا أنسَدَ الأعشى خالعاً حاسة اللمس "اللين".

١ . على خان بن أحمد المدين، الطراز الاول و الكناز لما عليه من لغة العرب المعول، ج ٢، ص ١٩٣.

٢ . أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج ٣، ص ١١٥.

٣ . أبوالقاسم الحسين بن محمد الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن ، ص ٤٣٤.

٤ . سورة طه، ٤٤-٤٣.

٥ . أحمد ياسوف، دراسات فنية في القرآن الكريم ، ص ١٣٦.

على السمع "الحديث"، للتأثير في الفتاة يسلس له القياد:

صَنَعْ بَلِينِ حَدِيثِهَا فَدَنَتْ عُرْيَ أَسْبَابِهَا^١

يتحدّث الأعشى عن رجل رقيق بالنساء خبير بين حديثهن حتى أسلست المرأة له القياد. فلين الحديث الذي راعاه الرجل في محادثها أثر فيها. وجمع القرآن بين القول والحمدة في وصف المنافقين عند مواجهة المؤمنين: ﴿...فَإِذَا ذَهَبَ الْخَوْفُ سَلَقُوكُمْ بِالسَّنَةِ حَدَادٌ أَشَحَّةُ عَلَى الْخَيْرِ...﴾^٢ إذ وصف أقوالهم للمؤمنين بالسلق بأسنة حداد. السلق يعني أن تسمع الآخرين كلاماً مكروهاً، فسر ابن عباس^٣ "سلقوكم ..." بالطعن باللسان لقول الأعشى:

فِيهِمُ الْخِصْبُ وَ السَّمَاهَةُ وَ النَّجْدُ لَدَهُ فِيهِمُ الْخِصْبُ وَ الْمَخَاطِبُ الْمَسَلَاقُ^٤

فالمسلاق وقد روی بالصاد (المصالق) هو الخطيب البليغ. واستُخدم "السلق" أيضاً الماء الساخن نحو: سلقت الشيء بالماء الحار: هو أن يذهب الورير والشعر ويقي أثره^٥ ومنه أيضاً قولهم: سلقت البقل والبيض إذا أغليته بال النار إغلاعه خفيفة^٦ وفسر الراغب مادة السلق بالـ "بسط بقهر إما باليد أو باللسان"^٧ مما يمكن من أمر فإن مادة السلق تلتقي في دلالاته بمحاسة اللمس ويترك تأثيراته على الجلد كما نجد ذلك في قول الخليل بن أحمد الفراهيدي. وعبر الله عن لوم المنافقين وخصامهم للمؤمنين بـ "السنة حداد" تلك الأقوال الغليظة المخارجة التي تبلغ درجة تعدد السمع إلى الجلد. هذه استعارة مكتبة شبه فيها اللسان بالسيف المصلت، وحذف المشبه به ورمز إليه بشئ من لوازمه وهو السلق، يعني الضرب و "حداد" يعدّ ترشيحاً يقوى حدة كلامهم. والطريف في الأمر أن هؤلاء المنافقين المعوقين عن الحرب حسب القرآن الذين يخافون الموت والشهادة في سبيل الله تعالى ولا يجرأون على شهر سيوفهم في وجوه الأعداء يسلّون ألسنتهم بكل صلافة على المؤمنين يؤذونهم ويلومونهم؛ الأمر الذي يكشف عن المفارقة بين سلوكيّاً لهم.

^١ . ميمون بن قيس بن حندل الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص ٢٥٣.

^٢ . سورة الأحزاب، ١٩.

^٣ . عبدالله بن عباس، مسائل ابن الأزرق، ص ٤٠٩.

^٤ . ميمون بن قيس بن حندل الأعشى، ديوان الأعشى الكبير ، ص ٢١٥.

^٥ . الخليل بن أحمد الفراهيدي، ترتيب كتاب العين، ج ٢، ص ٨٤٤.

^٦ . إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح، ج ٤، ص ١٤٩٧.

^٧ . أبو القاسم الحسين بن محمد الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن ، ص ٤٢٠.

وتلقي حاستا اللمس والسمع لتبدعا صورة تراسلية فريدة في قوله تعالى: ﴿وَحَفِظْنَا مِنْ كُلِّ شَيْطَانٍ رُّجِيمٍ * إِلَّا مَنِ اسْتَرَقَ السَّمْعَ فَاتَّبَعَهُ شَهَابٌ مُّبِينٌ﴾^١ والراسل بينهما ملحوظ في مادة "سرق" الدالة علىأخذ شيء في خفاء وستر، واسترق السمع إذا تسمع مختفيًا^٢. فالمادة توحي بالتكلف والصعوبة في تحقيق السرقة. ويستخدم التعبير أيضاً للنظر، فيقال: يسترق أو يسارق النظر. ذكر الراغب أن السرقة هيأخذ ما ليس له أخذه في خفاء، ويقول إن الدين الحنيف حصر دلالتها في الأخذ من موضع مخصوص وقدر مخصوص^٣ وعما أن الأخذ يتم عادةً بواسطة اليد فحيثئذ يتحقق الاستراق باليد، فإذا صاحب الاستراق السمع والنظر واجهناه تعبيراً تراسلياً، يقوم على حاستي اللمس والسمع أو البصر؛ الأمر الذي يفيد تكليف السمع والبصر وصعوبتهما. وهذا التعبير جاء في سياق الحديث عن السماء وحفظها من كل شيطان رجيم بحيث إن الله تعالى معنهم من الوقوف على أسرارها وأخبارها. هذه الاستعارة التصريحية التعبية تجسد المعنى بعبارة وافية للغایة، إذ تشبه اختطافهم الكلام المسموع بأخذ المال، فاستعارت له الاستراق بمعنى الاختطاف، ثم اشتقت منه استرق بمعنى اختطف. في مشهد آخر يصف القرآن نقل الوحي: ﴿إِنَّا سَنُلْقِي عَلَيْكَ قَوْلًا ثَقِيلًا﴾^٤؛ المعروف أن الإلقاء يتم باليد كقوفهم: "ألقى عصاه على الأرض" كناية عن الإقامة في منزل، فلذلك يعد الإلقاء مرتبطاً باللمس، وفي الطرف الثاني يقع القول وهو من المسموعات. إذن نحن إزاء تراسل قائم على اللمس والسمع. ولعل سرّ توظيفه هنا أنه أقوى على التعبير عن عظمة الوحي، وتقله؛ إذ يوحى بأن نقل الوحي أكبر من أن يصفه اللسان أو يطيقه، فيستعين اللسان باليد في الوحي. في مادة الإلقاء تعبير قريب جاء فيه: ﴿أَلَقَى السَّمْعَ وَهُوَ شَهِيدٌ﴾^٥. تربط الصورة بين الإلقاء والسمع، لتنفيذ الدقة في السمع، والإنصات له والإصغاء إلى كتاب الله وهو أن يستمع المرء بسمعه ويقلبه إلى الآيات الإلهية. هذا التعبير يخيّل إلى الناظر أنه يلقي سمعه كما يلقي شيئاً بيده وكأنه يخلو من السمع حتى لا يقدر أن يستمع غير القرآن. يقول الرضي: بالغ في الإصغاء إلى الذكرى، وأشهدها قلبه، فكان كالملاقي إليها سمعه، دوناً من سمعها، وميلاً إلى

١. سورة الحجر، ١٧-١٨.

٢. أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج، ٣، ص ١٥٤.

٣. أبوالقاسم الحسين بن محمد الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن ، ص ٤٠٨.

٤. سورة المزمل، ٥.

٥. سورة ق، ٣٧.

قائلها^١.

ثالثاً. اللمس والبصر: أسلفنا أنّ حاسة اللمس تتسم بالانتشار الواسع على الجسم، كما تتميز حاسة البصر بتوسيع الأفق للحواس الأخرى وربما لهذه الخصائص استدعي القرآن هاتين الحاستين في وصف أهل الجنة في قوله تعالى: ﴿مُتَكَبِّنُ فِيهَا عَلَى الْأَرَايَكِ لَا يَرَوْنَ فِيهَا شَمْسًا وَلَا زَمَهْرِيرًا﴾^٢. فسرّ اللغويون الزمهرير في الآية بمعنى القمر على لغة طيئ^٣ بدلاً لقول قائل مجھول:

ولِيلَةٍ طَلَامُهَا قَدْ اعْتَكَرَ قَطَعْتُهَا وَالْزَمَهْرِيرُ مَا زَهَرٌ

على هذا الأساس تخلو الآية من التراسل؛ لكن بعضهم فسّروا الزمهرير بالبرد وشدة وغايتها، فمنه قولهم: يوم زمهرير أي شديد البرد^٤. فنجد التراسل بين الرؤية البصرية، والبرد الملموس؛ لأنّه يختر الإنسان وخزة ويؤثّر في جلدته بدايةً. إذن تعني الآية أنّ أهل الجنة لا يرون حرّاً ولا قرّاً. واستخدام الرؤية بدلاً من الشعور يفيد انتفاء البرد الشديد انتفاء تماماً.

رابعاً. اللمس والشم: إنّ اللمس والشمّ بما هما من السمات والتأثيرات على المعنى يتضادان في هذه الصورة: ﴿وَلَئِنْ مَسْتُهُمْ نَفْحَةٌ مِّنْ عَذَابٍ رَّبَّكَ لَيَقُولُنَّ يَا وَيَلْبَأْ إِنَّا كُنَّا ظَالِمِينَ﴾^٥ إننا أمام صورة استعارية موحية حافلة بالمؤثرات البصرية. تبيّن الصورة مدى ضعف الإنسان الذي يتعالى ويستكبر. استخدم الله "مس" لإفاده الإصابة في أدنى حدودها وأقلّها^٦ والنفحة مسكنة معاني القلة والتراوه ويساعد على إفادة القلة بناء النفحة على المرة، والنفحة هي الطيب؛ يقال: أصابتنا نفحة من الصبا أي روحه وطيب لا غم فيها^٧ والتراسل بادٍ في الآية إذ المس من الملحوظات والنفحة على ما فسّرناها تعود للمشومات. تفید الصورة أمرين: شدة العذاب ومدى ضعف التحرفين بحيث يجزعنون لأدنى ما ينالهم

١ . أبوالحسن محمد بن الحسين الشريف الرضا، *تلخيص البيان عن مجازات القرآن* ، ص ٣١٢.

٢ . سورة الإنسان، ١٣.

٣ . محمد بن محمد مرتضى الربيدي، *تاج العروس من جواهر القاموس*، ج ٦، ص ٤٧٤.

٤ . علي بن عثمان بن مصطفى المارديني، *بهجة الأريب في بيان ما في كتاب الله من الغريب*، ص ٢٥٣.

٥ . الخليل بن أحمد الفراهيدى، *ترتيب كتاب العين*، ج ٢، ص ٧٦٥، و محمد بن حسن بن دريد الأزدي، *جهة اللغة*، ج ٢، ص ١٢١٩، و محمد بن مكرم بن منظور، *لسان العرب*، ج ٤، ص ٣٠٣، و محمد بن محمد مرتضى الربيدي، *تاج العروس من جواهر القاموس*، ج ٦، ص ٤٧٣.

٦ . سورة الأنبياء، ٤٦.

٧ . علي خان بن أحمد المدى، *الطراز الاول و الكناز لما عليه من لغة العرب المعول*، ج ٥، ص ٧٨.

٨ . محمد بن مكرم بن منظور، *لسان العرب*، ج ٢، ص ٦٢٣.

من العذاب. يقول الرضي مبيناً دقائق هذه الصورة: «كأنّ النفعه هاهنا قدر يسير يدلّ واقعه على عظيم متوقعه، وشاهده على فطيع غائب».^١

خامساً. البصر والسمع: كثيراً ما جمع الشعراء بينهما في تصوير مشاهد مثيرة كما قال المتنبي:

فَكَانَمَا يُصْرِنَ بِالْأَذَانِ^٢

فِي حَجَلٍ سَرَّ الْعَيْنَ غُبَارٌ^٣

أراد الشاعر وصف هذا الجيش بأنه عرمم يثير التقيع حتى تكلّ العيون عن الإبصار حينئذ يضر الجنود بأذانهم وبهذا أحلى الأذان محلّ العيون. تعود إبداعية هذه الصورة إلى تضافر حاسفي البصر والسمع. وإذا أجلنا النظر في الآيات القرآنية لا نكاد نجد آية تفرد السمع أو البصر بالذكر ولا بعد إذا قلنا بأنّهما من الحواس المتصابحة، كما في قصة يوسف: ﴿وَجَاءُوا عَلَىٰ قَيْصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ قَالَ بَلْ سَوْلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبَرْ جَمِيلٌ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَنُ عَلَىٰ مَا تَصْفُونَ﴾^٤ التركيب الوصفي "دم كذب" الدم من المرئيات، والكذب من المسموعات لقوله: ﴿هُلَا يَسْمَعُونَ فِيهَا لَغْوًا وَلَا كَذِبًا﴾^٥ نقل الخليل: "الكذابة" وهي ثوب يصبح بألوان الصبغ كأنه موشي، أي إن الصبغ المستفاد في القماش ينبغي بأنه مزيف^٦. يقول الراغب بشأن الكذب أنه يطلق على المقال والفعال وفي موطن آخر يحصر أصل الكذب والصدق في القول^٧. وهذا يتبيّن أن الكذب من القول؛ إذن الكذب يندرج تحت المسموعات، والدم تحت المرئيات. هذا التراسل يجسد الكذب وكأنه يجهز بكيد إخوة يوسف ويصبح بأنّهم كاذبون في ادعائهم. وفسّر الزجاج بـ"ذي كذب"^٨ مما يعني أن الدم فاعل في تكذيب إخوة يوسف، مما يوافق ما ذهبنا إليه في تعليقنا.

النتيجة:

وتبيّن من خلال الشواهد القرآنية أن التراسل يتميز بالإيجاز وتكتيف الدلالة وتجسيد الشدة والعمق والشموليّة، وإضفاء الطراقة والجلدة والإبداع. غالبية التعبير التراسلي في القرآن قائمة على حاسة

^١ أبوالحسن محمد بن الحسين الشريف الرضي، *تلخيص البيان عن مجازات القرآن*، صص ٢٣٠ و ٢٣١.

^٢ عبد الرحمن البرقرقي، *شرح ديوان المشي*، ج ٤، ص ٣١٠.

^٣ سورة يوسف، ١٨.

^٤ سورة النبأ، ٣٥.

^٥ الخليل بن أحمد الفراهيدى، *ترقیب كتاب العین*، ج ٣، ص ١٥٦٢.

^٦ أبوالقاسم الحسين بن محمد الراغب الأصفهانى، *المفردات في غريب القرآن* ، ص ٧٠٤.

^٧ المصدر نفسه، ص ٤٧٨.

^٨ محمد بن مكرم بن منظور، *لسان العرب*، ج ١، ص ٧٠٧.

اللمس، تشاركها الحواس الأخرى في التعبير الحسي. تفيد هذه الشواهد أن القرآن الكريم وظف التراسل للتعبير عن سلوكيات الكفار والمنافقين، ووصف مشاهد النعيم والعقاب في الدنيا والآخرة. والقرآن يجسّد عبر التراسل المفاهيم المجردة كالعداوة الخوف والكذب، وفيما يختص الأمور والمواضف الحسية مثل الكلام والعُنْرُ والسَّمْعُ ... فإنه يستعين القرآن بالتراسل على تعميق التأثير وشدة الوضوح. ونجد التوافق التام بين الحواس المستدعاة والمواضف على سبيل المثال استخدام القرآن التراسل لتصوير عداوة المنافقين والكافار عبر حاستي السمع والبصر، والسبب يعود إلى أنه تُستشعر العداوة في أقوال المتعاردين أو تصرفاًهما المرئية.

حينما تتلاقى الحواس بعضها ببعض، تضفي على الصورة الجلدة والإبداع، وتتحوي معانٍ القوّة والشدة والسرعة وتعظيم الأمر، وتمويل المشهد، الأمر الذي يجعل المتلقي يتفاعل مع الصورة التراسلية في القرآن الكريم. ففي معرض وصف مشاهد العذاب والجنة وظف القرآن اللمس واللائق ليصور حجم المعاناة والاستمتعان في كل من الموقفين. من جهة أخرى يوحى التراسل القائم بين اللمس والسمع القوّة والشدة والعظمة. وعلى صعيد آخر يرى القارئ تزاوجاً بين اللمس والشم يلقي في روعه سرعة انفعال القارئ وعمقه.

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

- ١- ابن أحمد الرفاء، السري، المحب والمحوب والمشروم والمشروب، (د. ط)، نج: مصباح غلارينجي، دمشق: مطبوعات جمع اللغة العربية، ١٩٨٦.
- ٢- ابن دارد الأصبهاني، أبو يكر محمد، الزهرة، (ط ٢)، نج: إبراهيم السامرائي ونوري حمود الفيسى، الأردن، الزرقاء: مكتبة المثار، ١٤٠٦هـ.
- ٣- ابن دريد الأزدي، محمد بن حسن، جهرة اللغة، (ط ١)، نج: رمزي منير بعلبكي، بيروت: دار العلم للملائين، د.ت.
- ٤- ابن سيده، أبو الحسن علي بن إسماعيل، المخصص (ط ١)، بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت.
- ٥- ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبدالله، الشفاء، (ط ١)، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٨م.
- ٦- ابن عباس، عبدالله، مسائل ابن الأزرق، (ط ٢)، نج: عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٤م.
- ٧- ابن عثمان المارديني، علي، بحجة الأريب في بيان ما في كتاب الله من الغريب، (د.ط)، نج: ضاحي عبدالباقي، الكويت: دار ابن قبيبة، د.ت.

- ٨- ابن فارس، أحمد. معجم المقاييس اللغة. (ط١)، تج: عبد السلام محمد هارون، قم: مكتب الإعلام الإسلامي، ١٤٠٤هـ.
- ٩- ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، (ط٣)، تج: علي شيري، بيروت: دار الفكر، ١٤١٤هـ.
- ١٠- أبواصبع، صالح ، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، (ط١)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٩م.
- ١١- أبونواس، الحسن بن هانئ، ديوان أبي نواس، (د.ط)، تج : أحمد عبد المجيد الغزالي، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٤م.
- ١٢- إخوان الصفا، رسائل إخوان الصفا وخلان الوفاء، (د.ط)، قم: مكتب الإعلام الإسلامي، ١٤٠٥هـ.
- ١٣- الأزهري، أبومنصور محمد بن أحمد، قذيب اللغة، (ط١)، بيروت: دار إحياء التراث العربي، د.ت.
- ١٤- الأعشى، ميمون بن حندل، ديوان الأعشى الكبير، (ط٢)، تج: محمد محمد حسين، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٩م.
- ١٥- البروقى، عبدالرحمن. شرح ديوان المشي. (ط٤)، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٦م.
- ١٦- البغدادي، عبداللطيف، مقالات في الحواس، (د.ط)، تج: بول غلوبينجي، سعيد عبده، الكويت: مطبعة حكومة الكويت، ١٩٧٢م.
- ١٧- التفتازاني، سعد الدين مسعود بن عمر، المطول في شرح تلخيص المفتاح، (ط١)، تج: أحمد عزو عنابة، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ٢٠٠٤م.
- ١٨- النيقاشي، أحمد بن يوسف، سور النفس بمدارك الحواس الخمس، (ط١)، تج: إحسان عباس. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠م.
- ١٩- الجاحظ، عمرو بن جحر، الحيوان، (ط٢)، تج: محمد عبد السلام هارون، القاهرة: شركة مكتبة ومطبعة مصطفى الباجي الحلي وأولاده مصر، ١٩٦٥م.
- ٢٠- حفي، بديع، بودلير وأزهار الشّرّ، مجلة الموقف الأدبي، العدد ٢٧٩، ١٩٩٤م، دمشق: المحاد الكتب العرب.
- ٢١- الخفاجي، شهاب الدين محمود، ريحانة الأنبا وزهرة الحياة الدنيا، (د.ط)، القاهرة: حارة الفراخة: المطبعة العثمانية، ١٣٠٦هـ.
- ٢٢- الراغب الأصفهاني، أبوالقاسم، المفردات في غريب القرآن،(ط١)، تج: صفوان عدنان الداودي، دمشق/ بيروت: دار القلم، الدار الشامية، ١٤١٢هـ.
- ٢٣- الزبيدي، محمد بن محمدمرتضى، قاج العروس من جواهر القاموس، (ط١)، تج: علي شيري، بيروت: دار الفكر، ١٤١٤هـ.

- ٢٤- سبدي، سيد حسين، مؤلفه های تصویر هنری در قرآن، مجموعه مقالات قرآن، ادب و هنر، دانشگاه اصفهان، ١٣٨٥
- ٢٥- السبوفي، ميساء (٢٠١٤/١٢). تراسل الحواس Correspondence موقع الموسوعة العربية: www.arab-ency.com
- ٢٦- الشريف الرضي، أبوالحسن محمد بن الحسين، تلخيص البيان عن مجازات القرآن، (ط١)، بيروت: دار الأضواء، ١٤٠٧هـ.
- ٢٧- الصفدي، صلاح الدين خليل أبيك، الغيث المسجم في شرح لامية العجم، (ط٢)، بيروت: دار الكتب العربية، ١٩٩٠م.
- ٢٨- العسكري، أبوهلال الحسن بن عبد الله بن سهل، الفروق في اللغة، (ط١)، بيروت: دار الآفاق الجديدة، د.ت.
- ٢٩- غنيمي هلال، محمد، النقد الأدبي للحديث، (ط٢)، بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٧م.
- ٣٠- فتوح أحمد، محمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، (ط٢)، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٧م.
- ٣١- الفراهيدی؛ الخليل بن أحمد، ترتیب کتاب العین، (ط١)، تصحیح: مهدی المخزومی وإبراهیم السامرائی، تصحیح: أسعد الطیب. طهران: انتشارات آسوه، ١٤١٤هـ.
- ٣٢- مدنی، على خان بن أحمد، الطراز الأول والكتاز لما عليه من لغة العرب المعول، (ط١)، مشهد: موسسة آل البيت عليهم السلام لإحياء التراث، ١٣٨٤ش.
- ٣٣- مصطفیٰ إبراهیم وآخرون، المعجم الوسيط، (ط٥)، ترکیا: دار الدعوة، ١٩٨٩م.
- ٣٤- المصطفوی، حسن، التحقیق في کلمات القرآن الكريم، (ط٣)، بيروت/القاهرة/لندن: دار الكتب العلمية ومركز نشر آثار العلامة المصطفوی، ١٣٩٨هـ.
- ٣٥- معتمدی، غلامحسین، وحدت حواس و آفرینش شعر(١)، www.doctormotamedi.com/fa/newsdetail/10336/، ٢٠١٢م،
- ٣٦- وهبة، مجدى، والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، (ط٢)، بيروت: مکتبة لبنان، ١٩٨٤م.
- ٣٧- ياسوف، أحمد، دراسات فنية في القرآن الكريم، (ط١)، دمشق: دار المکتبی، ٢٠٠٦م. الإنجليزية:

38- Aristotle, The Complete Works of Aristotle,(6p) ed by Jonathan Barnes, Princeton University Press The Revised Oxford Translation,1995.

حسامیزی در قرآن کریم؛ کارکردها و زیبایی ها^۱

حمید عباس زاده^۲ - دکتر محمد خاقانی اصفهانی^۳

چکیده:

از آغاز پژوهش ها با محوریت گفتمان قرآن، تصویر هنری توجه پژوهشگران را به خود معطوف نمود. هر اندازه پژوهش در گستره این گفتمان پیش رفت، پرتو درباری زیبایی قرآن به آنان رخ نمود، و خیل مخاطبان را در حالی از سرمیستی بی پایان گذاشت که هنوز از سر نرفته، مستی دیگری به آنان را در ریود و جلوه هایی از رخساره تابناک قرآن بر آنان پدیدار گشت. حسامیزی یکی از شگردهای مؤثر تصویر گری است؛ زیرا چند حسن در ارائه پیام در قالب یک تصویر الهام بخش، همکاری می کنند.

این مقاله به روش توصیفی - تحلیلی، گونه های حسامیزی برگرفته از ۲۶۰ آیه قرآنی دارای افعال حسی را پس از ارائه تعریف، بررسی پیشینه آن در میراث ادبی تحلیل نموده است. همچنین تحقیق پیش رو، خصوصیات و نقش حواس پنجگانه را در فرآیند شناخت معرفی نموده، به زیباشناسی حسامیزی در شواهد قرآنی پایان یافته است. ثمره این پژوهش آن است که قرآن به انگیزه بیان بی کم وکاست معنا حسامیزی را به کار بسته، بدین سان که میان حواس سهیم در تصویر، هماهنگی همه جانبه وجود دارد، مثلا قرآن دو حس لامسه و چشایی را در صحنه های عذاب به کار بسته تا اندازه رنج و درد را نمایان سازد. تصویر حسامیخته زیبایی هایی دارد که مهم ترین آنها عبارتند از: غربت، تازگی و تعدد لایه های معناشناختی، و عمق بخشیدن به تأثیر.

کلید واژه ها: قرآن، حسامیزی، حواس پنجگانه، زیبایی.

^۱. این مقاله برگرفته از پایان نامه دکترا با عنوان "زیبایی شناختی آشنائی زدائی بیانی در قرآن کریم" است که هنوز دفاع نشده است.

^۲. دانشجوی دکترای زبان و ادبیات عربی دانشکده زبان های خارجی دنشگاه اصفهان.

HamidAbbaszadeh@hotmail.com.

^۳. استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه اصفهان (نویسنده مسؤول).

mohammadkhaqani@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۰۲/۱۴ ه.ش = ۱۳۹۴/۰۹/۰۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۰۹/۰۹ ه.ش = ۱۱/۳۰ م

Synesthesia in the Holy Quran: Functions and Aesthetics

Hamid Abbas Zade^{*}, Mohammad Khaghani-Esfahani^{**}

Abstract

Since the first studies in the field of the Quranic discourse, the artistic imagery has attracted the attention of the researchers. As more progress was made in research about the language and discourse of the Quran, the beauty and brilliance of the Quran increasingly fascinated the researchers. The audience were drowned in the intoxication of one source of beauty when another source of beauty was discovered to intoxicate the more. Synesthesia is an effective technique in imagery in which a desired effect is engendered with the involvement of more than one sense. This article uses descriptive-analytical method to explore synesthesia in 260 Quranic verses, which include action verbs, after defining them and reviewing their use in previous texts. This research elaborates on the role of the five senses on cognition and the creation of knowledge. It intends to shed light on the aesthetics of the Holy Qur'an. The Quran has used synesthesia to the full effect as there is complete coordination among the senses involved in the images produced. For example, it has mixed tactile sense and the sense of taste to show the extent of the sufferings. Synesthetic images enjoy positive sides which include novelty, wit, polysemy, and depth of impact.

Keywords: the Holy Quran, Synesthesia, the Five Senses, Aesthetics

* - Ph.D. Student of Arabic Language and Literature, Esfahan University, Iran

** - Professor in Arabic Language and Literature, Esfahan University, Iran.

المرأة في عالم الأديب القصصي محسن يوسف

د. محمد صالح مرادشاه^١

الملخص:

تأخذ هذه الدراسة على عاتقها تقديم رؤية لصورة المرأة في الإبداع القصصي، ومدى ارتباطها بالواقع وحركة المجتمع.

جسّد البحث هذه الرؤيا في قصص محسن يوسف من خلال ثلاثة محاور: المحور الأول استعرض حصار المرأة الشرقية المستبلة، وما تعانيه من قهر واضطهاد، وصل إلى حد الفجيعة في مجتمع يرغمهها على مصادرة إنسانيتها.

ووقف المحور الثاني عند المرأة المقاومة التي ثارت على واقعها الشرقي المتمثل بالعادات والتقاليد والأفكار المتخلفة، وما سي القمع والاستลاب والاضطهاد الاجتماعي، وكفاحها للدفاع عن قضائها الإنسانية الكبيرة من أجل حياة يسودها الحبّ والسلام.

أما المحور الأخير فقد تناول المرأة الرمز، متكتئاً على الرمز الشفاف القريب من الفهم والإدراك، والبعيد عن الإيمان والغموض، ولا تكاد قصة من قصص الكاتب تخلو من إشارات تاريخية يغلفها بالرمز لتقدم صورة للعلم، كما ينبغي أن يكون.

كلمات مفتاحية: حصار المرأة، المرأة المقاومة، المرأة الرمز.

مقدمة

منذ حواء الأولى، والمرأة تتبوأ مكانتها في الملحمـة الإنسـانية، باعتبارها شريـكة المسـيرة الطـويـلة، إلى جوار شريكـها الأـزليـ: الرـجلـ. فـهيـ الأمـ والمـعبودـةـ، والـحـبـيـبةـ، والأـحـثـ، والـابـنةـ والـحـفـيـدةـ... إـنـهاـ عـشـتـارـ وإنـاثـاـ، كـلـيـوبـاتـرـاـ وـزنـوـبـيـاـ، حـبـيـلـةـ بـوـحـيـدـ، وـالطـفـلـةـ الـفـلـسـطـيـنـيـةـ إـيمـانـ حـجوـ، وـسـنـاءـ مـحـيـدـلـيـ، وـحـمـيـدـةـ الطـاهـرـ، وـإـلـاعـلـامـيـةـ يـارـاـ عـبـاسـ وـكـثـيرـاتـ غـيـرـهـنـ.

^١ - أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، الأدافية، سوريـةـ، الإـيمـيلـ: Marroshehm@yahoo.com
تـارـيخـ الـوصـولـ: ٢٧/٠٧/١٣٩٣ هـ.ش - ١٩/١٤/٢٠١٥ م تـارـيخـ الـقـبـولـ: ١٨/٠٤/١٣٩٤ هـ.ش - ٠٤/٢٩/٢٠١٥ م

إنما جميع النساء اللواتي عبرنَّ الزمن وعبرنَّ التاريخ البشري، شامنات مضحيات أو معذبات مضطهدات. على صدورهنَّ وفي أحشائهنَّ وأحضانهنَّ ترعرع عظاماء العصور، وأبطالها وعشاقها وكنَّ منارات لمن حولهنَّ، فهنَّ الحنان والحب والأمان. تأنق صورهنَّ وتشعُّ ضياء، كمحلوقات ميزها الكتب السماوية، واحتفت بها أجمل مفردات الشعراء وكبار الأدباء. مع هذه الأنثى الخالدة التي سأقارب صفاتها وملامحها، أعبر إلى عالم قصصي يضوئ بعيدها، وهي تعمل وتناضل من أجل أن تكون الحياة، أكثر حملاً وطمأنينة، في مسيرة مستمرة لا تنتهي.....

وفي عالم الكاتب الذي أتناول بعض أعماله القصصية، تتعدد الوجوه والسمات، وتتكاثر مهام المرأة ومواصفاتها، فهي المهانة، المستيبة، الخادمة والمظلومة، في مواجهة واقع قاسٍ لا يرحم، وهي أيضاً المكافحة، المقاومة، أم الأبطال، مرفوعة الرأس، لا تقبل الذل والعبودية، وفي حراكها الوجودي تعبر أسوار الواقع، لتتحول إلى رمز، تشابه تصاريشه بنيان الأسطورة.

تبعد أهمية البحث وأهدافه من كونه تجسيداً لصورة المرأة، إذ إنَّ موضوع المرأة في الإبداع القصصي مازال حيوياً ومتجددًا يحتاج إلى من يتصدى للدراسة أبعاده ورؤيته الفكرية والجمالية والتركيز على التحليلات الاجتماعية والإنسانية والاقتصادية والمصيرية في حياة البشر من خلال البناء الفنِّي للقصة عند كاتب ظلمه النقد، فلم يحظ بدراسات نقدية جادة تضيء عالمه القصصي.

وفي منهجية البحث، نرى أنَّ هذا البحث قد سعى من خلال المنهج الوصفي إلى تبع صورة المرأة بكلٍّ ما تشيره من أسئلة وقضايا وإشكالات كما جسدها الكاتب في أعماله الإبداعية من خلال سير أغوارها وإبراز ما فيها من قيم فنية وجمالية.

المرأة الشرقية.. وحصر الإرث التاريخي

تراث المرأة الشرقية تنوع به الجبال، ويشوه الوجه المضيء الذي أنار عصوراً قديمة، وصولاً إلى نساء العصر الإسلامي وما أضفن إلى هذا العصر الذهبي من صفحات بيضاء هي مثال نادر لنضالات الأنثى ودورها البارز في المجتمع والحياة.

وفي إنتاج الكاتب محسن يوسف^(١)، تلاقى مصائر المتعددة لهذه المرأة وقد تحولت سلعةً وسبيلاً؛ مجموعه، مستلبة، مضطهدة. "فهناك المرأة المظلومة إلى حد الفجيعة من غياب رحمة الرجل أو إغفاله في تسليع المرأة وقحميش إنسانيتها"^(٢). ونعرف في هذا الإنتاج إلى الخادمة والمقصبة، الجائعة وبائعة الهوى المرغمة على الاتجار بجسدها وحياتها، ومع امتلاء عام الكاتب بالضحايا من الجنسين، لابد من الاختيار في دراسة محدودة المفردات والصفحات، ولهذا أبداً بقصص أكثر تعبيراً عن عملية إذلال المرأة وارتباطها بإذلال رجالها وعاشقها ليكون الذل شاملًا لقطبي المجتمع، بنسائه ورجاله، ويبدو ذلك جلياً في جمل أعماله. ومن هذه الأعمال، أتوقف عند ثلاث قصص تجاور فيها مأساة الرجل والمرأة، هي: (وجهان - القتل - الصيادون والطرائد).

في الأولى، يبحث العاشق عن سكين لانتقام، وهو يرى الحبوبة ترقص أمام صاحب الحقول، لكي تأكل وتعيش: "كانت فتاتي ترتدي ثوباً أبيض فضفاضاً، تتحرك على أنغام موسيقى حانية آتية من مكان ما، وقد امتلاً الوجه المحبوب بالضوء، ففاض وتناثرت ذراته على ثنيات الثوب الشفاف المتظاهر، ولم يكن في الغرفة من أحد سوى صاحب الحقول"^(٣).

أما القصة الثانية، فالعاشقان يقتلان معاً كدليل على ارتباط مصير الرجل الفقير بمصير المرأة المستباحة. وشروط هذا المصير بأيدي الآخرين، وأي تجاوز لهذه الشروط، تكون نتيجته الحتمية الموت، وهذا ما تنتهي به القصة، والعاشقان يلفظان أنفاسهما: "دوّى صوت إطلاق: طلقة، خمس طلقات، أكثر، وهماوى البناء، لحقت به مجموعة عيون وعشرات الأنوار تنفجر في التوائف المطلة على المكان"^(٤). وفي القصة الثالثة، يعرضولي الأمر، على شاب يعمل لديه الرواج من بقية امرأة لفظها، فيربك الفتى الذي يعرف ما يحدث في القصر الكبير من مجون وانتهاك للحرمات، ويكون الجزاء طرده من

١- للكاتب عشرات الكتب، في الفضة والدراسات وأدب الأطفال، نضم ما كتب من محسبيات القرن الماضي، ونشر إنتاجه في الصحف والمحلات السورية والعربية، وصدر أغلب قصصه في (١٣) مجموعة، وهو الفاصح الأول من حيث الكلم، بين كتاب القصة القصيرة، باللغة العربية.

٢- عبد الله أبو هيف، *القصة القصيرة في سوريا من التقليد إلى الحداثة*، ص ٢٠٢.

٣- محسن يوسف، مجموعة (معرض صور)، ص ٤٣.

٤- المصدر نفسه، ص ١٤.

عمله، والسيد ينهض غاضباً، ويشير إلى الباب: "رغبي من المقدسات. ومن يرفضها، لا مكان له في جنّي"^(١).

وهكذا يغادر الشاب (تلك الجنّة) إلى المجهول، وتستمر المحبوبة في عملها، كراقصة وجارية تحت الطلب...

يحاصر المرأة الشرقية جانب أكثر مأساوية، ويتجلّى في حالات، تتعرّض لها في مجتمع يرغمها لتكون بائعة هوى، تُشرى وتُتابع بأرخص الأثمان.

أسرة كاملة مؤلّفة من أم وفتيات وأطفال، هذه الأسرة تنتظر من يعيّلها ويطعمها، ونساء يمارسن الدعارة السرية لتأمين حاجتهنّ من الطعام والدواء. مخلوقات بائسة، محرومة من أبسط وسائل العيش، تبحث عن أي عمل يقيها شرور العوز والفقر، وإذا وجد فهو لا يحتاج إلى الجهد والعرق فقط، فأغلب أعمال القراء ثمنها الطاعة المطلقة والكرامة والشرف والجسد المباح.

من هذه المخلوقات، تطلّوجوه لا حصر لها في عالم كتابنا القصصي، اختار منها أربع قصص، تدلّ على عمق معاناة الإنسان وانسحاقه أمام قوى الظلم، وهي: (صور لوجه واحد، الجموع، صورتان لوجه واحد، البكاء).

نعمية، بطلة قصة (صور لوجه واحد)، عاملة تغسل الثياب القدرة وتعدّ الطعام عند أسرة ثرية، اضطرّتها ظروفها للعمل غسالة وخادمة لقاء ليترتين في اليوم.

تغادر متزل سيدتها العجوز وصوته ينبع أذنيها ونظراته الشرهة تلتهم وجهها، ففترّ هاربة: "تدحرجت فوق المدرج البارد، والصوت العاري يقحم أذنيها: تعالى يا بطة، سأعطيك خمس ليترات..."^(٢).

في قصة (الجموع)، مهرجان عيون يستقبل من يحمل الطعام لأسرة جائعة تنتظر مغيثًا لا يتورع عن اغتصاب الفتيات الفقيرات، والأم تعرف ذلك لكنها لا تستطيع شراء ما يأتي به لإشباع البطون المخاوية.

^١ - المصدر نفسه، ص ٧٩.

^٢ - محسن يوسف، مجموعة (آخر الليل)، ص ١١١.

لنقرأ حوار إحدى الجائعات مع حامل طعام:

"ـ هل ستزوجني؟"

ـ لا ضرورة للزواج، لكنني أحبك.

ـ هل ستحلّب لي دجاجة؟

ـ أجل.

ـ وفراكه؟

ـ وستشتري لي ثوباً جديداً؟

ـ كل شيء... كل شيء..."^(١)

و قبل أن ينقض الوحوش على الفريسة، تدخل الأم وتنتهي القصة بإنقاذ الفتاة الجائعة.

و تحمل قصة (صورتان لوجه واحد) عنوان قصة نعيمة مع تغيير بسيط حل مكالما هو مفردة (صورتان). والقصة تختضن حواراً شبيهاً بحوار الفتاة الفقيرة والوحش الذي يحاول اغتصابها، والفارق بينهما، أن الرجل الفقير جائع لا يملك ثمن رغيف، ويسكن غرفة رطبة، لم يدفع أجرها منذ شهرين، والمرأة تختلف عن الفتاة الفقيرة وتمارس عملها من دون علم أمها، والذين يملكون المال يستطيعون إغراء النساء لقاء بعض الدفع، والطعام والقليل من النقود.

تساؤله:

- أليدبك مدفأة؟

- مدفأة كهربائية.

- ولديك مأكولات شهية؟

- أجل... أجل...

- أنا رهن إشارتك..."^(٢).

إن المرأة في هذه الحالة "جسد صنمي ذو تعابير باردة، تخلو من كل حياة..... فالجسد وسيلة لتفسير الرغبات الجنسية، ولكنه يجب ألا يحمل أي رغبة جنسية، أو يبدى أي تعبير جنسي"^(٣).

^١ - محسن يوسف، مجموعة (وجوه آخر الليل)، ص ٧٩-٨٠.

^٢ - محسن يوسف، مجموعة (الطريق الطويلة)، ص ٣٣-٣٤.

^٣ - مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي (سيكولوجية الإنسان المقهور)، ص ٢٦٦.

وهنا نرى أنَّ الفنَّ لا يعكس الواقع عن طريق تصويره تصویراً فوتografياً؛ لأنَّ الإنسان عندما يبدُّل بيئته بنشاطاته يبدُّل طبيعته الخاصة، ومن دون ذلك تبقى النظرة إلى الواقع جامدة. ويبدو واضحًا أنَّ الأديب محسن يوسف يكتفي بوصف الحادثة من دون أنْ يبيّن آثارها المدمرة على حياة الإنسان والمجتمع.

ولأنَّه، أي بطل القصة، يعاني من وطأة الجوع والحرمان، يفرُّ هاربًا مهرولاً، والزقاق المظلم يبعده عنها، وألام معدته الخاوية تزداد شدة، وسود الليل من حوله يحجب عنه جميع تضاريس المدينة... ويبدو واضحًا أنَّ محسن يوسف يلتقي في هذه القصة مع رؤية الكاتب زكريا نامر في قصته المعونة بـ(الرغيف اليابس)^(١). ففي كلتا القصصتين نرى أنَّ الجوع المزمن يهدِّي قوى الرجل؛ لأنَّه يقتل في الإنسان إنسانيته ويقرِّبه من الحيوان ويشوهُ أحلامه وعواطفه، فالإنسان لا يملك أنْ يحب وهو جائع، ولا يمكن أنْ يحافظ على أيِّ من القيم الخيرة التي تضيء إنسانيته، ومن هنا يفشل في إقامة علاقة جنسية متکاملة.

ولأنَّ حال هذا الرجل يدفع إلى البكاء، أهي هذا الجانب من دراستي بقصة (البكاء)^(٢)، لما تحفل به، ويستحق أكثر من ماء العيون وإبداء الحزن والأسى: "تعتصب الأنثى برغيف خبز. وتشاهد النسوة وهنَّ يساومن الرجال على أجسادهنَّ مقابل لقيمات لا تسدُ الرمق"..... وقدمت "فتاة لأنَّها الصغير الجائع، كسرة خبز جاء بها الرجل الذي يضاجعها"^(٣).

وما هو أكبر من أيِّ جريمة أنَّ يكون جسد المرأة ثناً لإعفاء الرجال من مواجهة الأعداء. إنَّ الأنثى التي كانت الثمن، تقصِّ ما جرى لها: "ولجنا الباب، فرأينا رجلاً ضخماً كوحش، رهيب المنظر، مستلقياً فوق سرير عريض. رفع رأسه وحدق بعينين حمراوين، فشعرت بالخوف - هض وزرع ثيابه كلها - وعندما جاءني، تنبت لوبيوت زوجي وأخي وجميع الرجال في الحرب"^(٤).

^١- زكريا نامر، مجموعة (دمشق الحرائق)، ص ٥٣ - ٥٩.

^٢- محسن يوسف، مجموعة (اعترافات فارس الزمان)، ص ٧٢ - ٨٨.

^٣- المصدر السابق، ص ٧٧ - ٧٨.

^٤- المصدر السابق، ص ٧٩.

من خلال هذا الاستيلاب يصل القدر إلى أقصاه، وبالتالي فإن هذا الاستيلاب يقود إلى الرغبة في التدمير، تدمير الذات والآخر، رغبة في التغيير والخلاص من تسلط الرجل الشرقي.

في ختام ما تم تناوله من هموم المرأة المسحورة، ومقاومتها لحصار الحاجة الصارم الذي لا يحتمل، لا بد من الوقوف عند حكايات نساء، يدافعن عن أنفسهنّ ولا يستسلمن، على الرغم من ظروفهنّ القاهرة ضد قوى متحكمة وأشخاص يحاولون تدنيس شرفهنّ وإهادار كرامتهنّ.

في هذه الحكايات، تتألق مجموعة من النساء وكل واحدة من المجموعة تمثل المرأة صاحبة الموقف، الواقفة بقدرتها على الاستمرار في معارك لا تنتهي، وهي تصارع لتحتلّ مكانتها كشريك حقيقي للرجل في صنع الحياة. وعلى هذا الأساس ينبغي أن تظهر الطبقة هنا في الأشكال التعبيرية للقوى الفاعلة داخل نسيج محكم من البناء الدرامي ينتهي غالباً بانتصار الجماعة وليس الفرد. ويري تولستوي أن الخطر الأعظم يكمن في انفصال الفن عن مشاكل الحياة الكبرى، وهنا يحمل الفلسفة المثالية الذاتية مسؤولية ظاهرة تجريد الزمان عن التغيير التاريخي، وخاصة الواقع. فالجماعة في قصص الأديب محسن يوسف مغيبة تماماً؛ لأن الرؤيا في معظم قصصه مثالية عاجزة عن مخاطبة الواقع، تفتقر للجرأة، وتغلفها رمزية عميقية لا يمكن القبض عليها بسهولة.

الحكاية الأولى، هي قصة (آخر من الحمر)^(١)، وبطلتها أرملة ولود استشهد بها في أحد الحروب، تقوم بعمل فريد ونادر، وتقصد شيئاً في محرابه وتدعوه للزواج. فزوجه لا تنجيب وهي إذ تفعل ذلك تقتندي بمثيلاتها من العصر الذهبي للإسلام، وعدم الإنجاب بالنسبة للمرأة من مسوّغات اقتران الرجل بامرأة أخرى تنجيب، وهذا ما اتفق عليه المشرعون، وهي امرأة تملك زمام أمرها وحريتها، جديرة بزوج فاضل يرافقها رحلة العمر وقبحه ما لا تستطيع زوجته الأولى منحه. فالغاية من الزواج في كل الشرائع هي الإنجاب لكي تستمر الحياة، وما فعلته الأرملة يشير إلى رجاحة عقلها واستيعابها لوجاهات العلاقة بين الجنسين؛ لأن دافعها في هذا السلوك "مزدوج المنشأ فهو داخلي (الحاجة النفسية للأمان والاستقرار، والحافز الجنسي الغريزي)، والحرمان)، وذلك بعد فقدها لزوجها، وخارجي: الخوف من الأيام القادمة"^(٢).

^(١) محسن يوسف، مجموعة (آخر الرجال)، ص ٧ - ١٩.

^(٢) رودان أسمر مرعي، نظم العلاقات النصية والمعরفية (القصة السورية في التسعينيات أنهاوجا)، ص ٢٩٩.

إنها تعيد للشيخ إحساسه الذي هجره منذ زمن، وها هو يتخيّل الحلم الذي يراوده في اليقظة والمنام: "رأى الطفل الجميل يحرك يديه الصغيرتين سعيداً، فشعر أن يديه القابضتين على الجمر تحيطان بجسده الطفل الطري وترتفعان إلى ما فوق رأسه، وكانت نظراته تجوب أطراف السماء المغمرة بالضياء" ^(١).

حكاية المرأة الثانية، هي حكاية أنشى بدوية (قصة زهرة ياسمين) ^(٢)، وهي الأخرى خير مثال للمرأة المحاصرة والعاملة في مجتمع ذكوري لا يرى في المرأة سوى ما يغريه من جسدها، وياسمين البطلة زهرة ياسمين يفوح عبيرها فيثير الرجال. ولأنها فقيرة تعمل لتعيش، تلاحقها العيون، ترصد تحرّكها وتسدّ عليها التوافد، وتظل النظيفة، المخاوية الجيوب والأمعاء، الوحيدة أمام رياح الشر العاتية التي عايشتها في الصحراء، موطنها، ودفعتها إلى المدينة هرباً من الوحدة والخلف، ولم تستطع قوى الشر - في المدينة - اصطيادها فطردت من العمل. ولكونها أنشى قادرة على الدفاع عن نفسها، تندفع نحو رجل تتوسّم فيه الخير، تناطبه بصوت مغمور بالحزن:

"مضى أسبوع ولم أتناول طعاماً."

- ماذا أفعل لك؟

- أنا فقيرة يا سيدي وأحتاج العمل لأطعم نفسي...
يسألهَا:

- لماذا جئت؟

- جئت إليك لتعيني إلى العمل.

- ألا تخافين مني؟

- لم أشعر أبداً أنك ستقدم على إيذائي، تنبّت لو كنت بدويّاً.
بدوي؟! لماذا؟

رأى ابتسامة حقيقة تغمر وجهها لم ير أحجمل منها:

- البدوي لا يؤذني إلا عندما يؤذني، وعندما يحب يتحمل الصعاب وشظف العيش.
أتريدين أن أحبك؟

^١ - محسن يوسف، مجموعة (آخر الرجال)، ص ١٩.

^٢ - محسن يوسف، مجموعة (آخر تلك الأيام)، ص ١١٣ - ١١٥.

- أنت تحبني... يا سيدى^(١).

وهذه النهاية السعيدة توحى بحكاية حب نظيفة، وهي العلاقة الإنسانية المشروعة التي يبحث عنها المجتمع البشري.

المرأة الأخيرة في هذا المحور، هي الطائر الذي يطارده الصياد ولا يناله. وعنوان القصة، يقدم الطائر الصعب على الصياد الذي أخفق باصطياده: (الطائر والصياد)^(٢).

(فاطمة) هي الطائر الحرّ، وصيادها مدرس في قريتها، يرافقها مع زوجها (راضي) في رحلة صيد. ينفرد بها محاولاً التقرب منها بعد أن تخيلها بجناحين، متخلدة صورة الطائر؛ "ووجدتني أطارد الاثنين معاً، الطائر ينتظر ريشما أضعه بين الخدقة والشعيرة، وفاطمة تبتسم ولا تلبث أن تطلق أمامي ضاحكة سعيدة..."^(٣).

يستمر المدرس في حراكه لاصطياد المرأة والطائر، فيخفق، لكنه لا يكلّ ولا يملّ :

" - لم يتملكك الخوف من وجودك وحيدة مع رجل؟

- أخاف؟ ما يخيف ليس الوحيدة مع رجل، بل أحاسيسنا نحو هذا الرجل.

- ألا تخيفك وحدتك... معي؟

- كلا... أنا لا أخاف رجلاً باستثناء راضي..

- راضي..... لماذا؟

- لأنّي أحبه..."^(٤)

يصطاد الرجالان الكثير من الطيور: شحارير وسمان وغيرها من طيور الجبال والسهول، والأستاذ لم يتمكن من اصطياد الطائرين اللذين جاء لأجلهما. ولأنه فشل، نراه يتهاوى فوق الأرض المغطاة بالثلج، والإرهاق يغزو جسده. وكان شال فاطمة يخفق، ويبدو وجهها كصباح مشمس نظيف،

^١ - المصدر السابق، ص ١٠٩-١١٥.

^٢ - محسن يوسف، مجموعة (الوقف على الرؤوس)، ص ٣٥-٤٧.

^٣ - المصدر نفسه، ص ٤٥.

^٤ - المصدر السابق، ص ٤٠-٤١.

والوجه يتّجه نحو الزرّوج، بينما الطائر الحر يحلق في الفضاء. "لقد انتصر الطائزان، وانهزم العدو: جرحت يده، وزرف دماً كثيراً من أنفه"^(١).

المرأة المقاومة في قصص محسن يوسف

مع مقاومة المرأة لحصار العادات والتقاليد والأفكار المتخلّفة، وما سي القمع والاستيلاب والاضطهاد المجتمعي، كان لها الدور المحرّض والفاعل في مقاومة الغزاة والمحليين، من خلال مشاركتها في معارك الاستقلال الوطني، والخروب التي أعقبت احتلال فلسطين، وأسماء الشهيدات والمناضلات والمقاومات لا تُحصى، وهنّ جديرات بتسجيل ما قمن به ماء الذهب، كمنارات للأجيال القادمة، فهنّ قاومن ورفضن الانصياع للظلم والتبعية على مدى قرون، ما زالت فروعهنّ وأغصانهنّ تصدّي الرياح الهمجية القادمة من جميع الأنحاء، دفاعاً عن الإنسان والأوطان.

من فلسطين المستباحة للغزاة، بدأ الكاتب محسن يوسف في أولى مجموعاته (وجوه آخر الليل) يرصد مقاومة المرأة الفلسطينية ويدوّن نضالها.

في القصة الفاتحة (الليل) نقرأ: "قذفت إحدى فتياتنا قبلة يدوية على تجمّع معادٍ ووقفت أمام الغازي تتحدّاه، ففتحوا سجناً للنساء، كان من زائراته فتيات من صفد والخليل والناصرة"^(٢). وفي قصة (السي) وهي الثانية في المجموعة، تتعرّض فتاة للااغتصاب من أحد الغزاة فتشور وتتصدى له: "التصقت به، غرزت أظافرها في لحم وجهه وصدره وذراعيه..."^(٣).

فلسطينية ثلاثة هي (ابتهاج)، بطلة قصة (حكاية حب غزاوية) من مجموعة (الذكرىيات)^(٤). تقدم القصة حكاية حب حميمة بين شاب وفتاة فلسطينية من غزة. الشاب تناثرت أيامه بين الجبهات والأماكن. ورفقة الدراسة في مدينة الإسكندرية المصرية، تعود إلى مسقط رأسها

^١ - المصدر السابق، ص ٤٢.

^٢ - محسن يوسف، مجموعة (وجوه آخر الليل)، ص ٨-٩.

^٣ - المصدر نفسه، ص ١٧.

^٤ - محسن يوسف، **الرابعة القصصية** مجموعة (كالذكرىيات)، ص ٢٨-٣٢.

(غزة).وها هي تروي ما حدث بعد الفراق، قبل نكسة حزيران / يونيو ١٩٦٧م، وكيف أحرق التتار الجدد مترهم، وقتلوا زوجها وأولادها، وهي صابرة صامدة، تغنى بصوتها الواثق الحزين:

"بفضل هادا الحب
ويضل هادا القلب
لتعود غزة من السفر
ويريش فوق القمر... ضحكاتو القمر..."^(١).

آخر المقاومات في الميدان، هي (سيدة) المصرية، بطلة قصة (من حكايات الأحباب)^(٢). وسيدة التي فقدت والدها وعريسها في الحرب مع الغزاة في سيناء، تعمل مرشدًا سياحيًّا في إحدى شركات السياحة. وذات يوم، رافقت مجموعة سياحية يتكلم أفرادها اللغة العربية، وطالبوها بزيارة أماكن عسكرية لا يقصدها سوى الجنوسيين، وخاصة على الساحل المصري للبحر الأبيض المتوسط. تتنفس سيدة غاضبة وتصرخ، وقد كشفت نواياهم:

"يا أولاد الكلب... ألم يكفكم أنكم قتلتم أبي وابن عمي ودمتم حياتي.
تحولت سيدة إلى مجونة وصوتها يعلو على كل الأصوات والكراسي تتطاير فوق الرؤوس والأجساد:

- يا أبناء الأفاغي... خذوا هذه إكراماً لأبي، وهذه لكي يهنا ابن عمي في ضريحه وهذه ..."^(٣).
قال الراوي:

طلبت إلى محدثي أن يأخلي ملقاء سيدة، وأن أردد:
"- أقسم: إن هذه المرأة أشرفنا جميعاً".^(٤)

إن الأديب محسن يوسف يقدّم (سيدة) بصورة واقعية. إنما باختصار "نموذج للبطل الإيجابي الذي يصنع نفسه من خلال معركته ضد الحاضر البائس، فينمو وعيها من خلال الممارسة والمواجهة المباشرة".^(٥).

^١ - المصدر نفسه، ص ٣٢.

^٢ - المصدر نفسه، ص ١٦ - ١٧.

^٣ - محسن يوسف، مجموعة (الاذكريات)، ص ١٦ - ١٧.

^٤ - المصدر نفسه، ص ١٧.

المرأة / الرمز: البطلة في معارك الزمن (سيدة معارك الزمن)

في عام الكاتب محسن يوسف الذي خاض غمار جميع المدارس الفنية، يخرج بين معطيات هذه المدارس كلها للتعبير المناسب عما يشاء. ويبدو الرمز في أعماله منسجماً تماماً مع هذه المعطيات، والمرأة / الرمز لديه تميز بسمات المرأة الواقعية والمحبوبة: (الصفات واللاماح الأنفية، الكلام والدفء في المفردات، وغير ذلك) مما يوحي بواقعية شفافة، توسيع رمزاً شفافاً هو الآخر، وفي القصتين اللتين اخترقيما للمرأة / الرمز، يظهر أن البطلين من لحم ودم، على ما تحتويان من مغريات الرمز.

في القصة الأولى (مجموعة صور للمواطنة ق)^(١)، يعرض الكاتب لهذه الأنثى، مجموعة صور تعبر عنها وتهدّد بواقعية لدورها وما ترمز إليه، فهي أولاً حميلة جداً، ويعشقها الرجال، كما أنها قلّك شجاعة الفرسان، وتفكر بارتداء ملابسهم، والمشاركة في الحرب، وشوهدت في أثناء احتدام المعارك، تتجول بين الجنود الجرحى، تضمد جراحهم وتبتسم لهم، وتبادهم القبلات البريئة.

في صورة أخرى، تلتقي رجلاً يحمل سيفاً، كُتب على حده العريض عبارة (كلنا فداء ق)^(٢). يحاول هذا الرجل اغتصابها، لكنّها ترفض الاستسلام، (ق) هذه، تحمل رمزاًها بوصفها مواطنة مقاتلة، تخوض المعارك في سبيل من تحبّ، تتعرّض للاستباحة، غير أنها تبعث كالعنقاء من رمادها. إنها القضية التي تستغلّ وتطلم من محبيها وأعدائها، وتبقى جاهزة للمقاومة، وصورها مرفوعة فوق كل الرؤوس، والقصة باختصار شديد هي مجموعة مواقف (أخذت شكل الصور) عن القضية العامة، تفضح الجهات التي تعيّد من مواقعها ونفوذها، لتحقيق منافع شخصية خاصة.

في القصة الثانية (الذي غير وجه التاريخ)^(٣)، تلتقي المرأة / الحضن الدافئ والقلب الحنون. هي الأرض التي تنجو ما لذّ و طاب من الثمرات والخيرات. والأرض هي الوطن / الحضن الذي يضم الجميع، والأم هي الأمة، والمفردتان هما شقيقتان في اللغة العربية، وأم الكاتب في القصة، أو الشخص الذي غير وجه التاريخ، أضفى على أمه هذه الصفات، فهي لا ثوت، وإذا ماتت يموت كل شيء. إنها الأمة، البلاد والأرض، لنقرأ:

١- د.حسان رشاد الشامي، المرأة في الرواية الفلسطينية (١٩٦٥-١٩٨٥)، ص ١٩٢.

٢- محسن يوسف، مجموعة (عالم المواطن م)، ص ٣٤-٣٠.

٣- المصدر نفسه، ص ٣٩.

٤- محسن يوسف، الرباعية القصصية، قصة (الذي غير وجه التاريخ)، مقطع (آخر الأيام)، ص ٧٧-١٠١.

"أمي لا يمكن أن تموت، لو ماتت يموت العالم، تموت الجبال والمدن والسوائل والفقراء والأطفال، وكل الأحلام الجميلة."^(١).

والأم، قاومت وحاربت جميع الغرابة والأوبئة. لنقرأ:

"كانت أقوى من الرجال. أبینکم من حارب العثمانيين والفرنسيين والرعاة وباعة الوطن واليهود والوباء الأصفر والسرطان؟. في جسد أمي تجدون الماضي والحاضر والمستقبل...".^(٢).

إنها: الرمز الأعظم لكل القيم التي يجللها الإنسان...

إن استخدام الأديب محسن يوسف للرمز في بنائه القصصي لا يعكس "عجز اللغة في التعبير عن العالم الداخلي لأبطاله، أو هرباً من الواقع إلى عالم غيبي مليء بالأوهام والأحلام، ولكنّه عاجز عن موضوعات واقعية حساسة، لم يكن بإمكانه التعبير عنها بوضوح و مباشرة؛ لأنّها تتناول أوضاعاً سياسية قائمة لا يمكن معالجتها بوضوح، ولم يلجأ إلى الاتكاء على الرمز الفني الذي يجذب إلى الإهتمام والغموض، بل جاؤه إلى استعمال الرمز الشفاف القريب من الفهم والإدراك الذي يغنى الرؤيا ويكسّبها أبعاداً جديدة."^(٣).

النتيجة

خلصت هذه الدراسة من خلال تتبع صورة المرأة ورصد أبعادها إلى أن الأديب محسن يوسف ركّز على إبراز صورتين متناقضتين للمرأة: أولهما غموض المرأة المستيبة المستباحة المحاصرة بالأعراف والتقاليد والعبودية الجنسية، حيث تختزل الأنثى إلى جسد لإشباع شهوة الرجل، وال العبودية الاقتصادية التي تشير إلى استغلال سلبية المرأة، وعدم فاعليتها للسيطرة عليها مادياً.

وثانية، عمد من خلالها إلى إبراز الصورة الإيجابية للمرأة بوصفها قوّة فاعلة ومؤثرة في المجتمع، ثارت على الواقع المتخلّف وكسرت قيدها بجهة وشجاعة.

أما الملجم الأخير في هذه الدراسة فيتجلى في رمزية المرأة، إذ تمكن من شحنها بإيماءات أسهمت في تعزيز التجربة القصصية للكاتب، مبتعداً عن الرمز الفني الذي يجذب إلى الغموض والإهتمام.

^١- المصدر نفسه، ص ١٠٠.

^٢- المصدر نفسه، ص ١٠٠.

^٣- ينظر: د.أحمد أبو مطر، الرواية في الأدب الفلسطيني، ص ٢٩٨.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

- تامر، زكريا، مجموعة (دمشق الحوائق)، ط١، دمشق: منشورات مكتبة التوري، ١٩٧٣.
- يوسف، محسن: *وجوه آخر الليل*، ط١، دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٧٤.
- معرض صور، ط١، دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٧٧.
- عالم الوطن م، ط١، الالاذقية: مطبعة تشرين، ١٩٧٨.
- الطريق الطويلة، ط١، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٢.
- أحزان تلك الأيام، ط١، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٨.
- الوقوف على الرؤوس، ط١، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩١.
- اعترافات فارس الزمان، ص١، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩١.
- آخر الرجال، ط١، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨.
- الرباعية القصصية، مجموعة "كالز كريات"، ط١، الالاذقية، دار الحقيقة، ٢٠٠٦.
- الرباعية القصصية، مجموعة "الذى غير وجه التاريخ"، مقطع (آخر الأيام)، ط١، الالاذقية، دار الحقيقة، ٢٠٠٦.

ثانياً: المراجع

- أبو هيف، د. عبدالله، القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة، ط١، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٤.
- أسمر مرعي، د. رودان، نظم العلاقات التقنية والمعرفية(قصة التسعينيات أنموذجاً)، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠١٢.
- الشامي، د.حسان، المرأة في الرواية الفلسطينية، (١٩٦٥-١٩٨٥)، ط١، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨.
- حجازي، د.مصطففي، التحالف الاجتماعي سيكولوجية الإنسان المقهور، ط٣، بيروت: معهد الإنماء العربي، ١٩٨٦.
- أبو مطر، د. أحمد، الرواية في الأدب الفلسطيني، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠.

زن در آثار محسن یوسف ادیب داستان سرا

دکتر محمد صالح مروشیه^۱

چکیده:

این پژوهش به دنبال ارائه چشم اندازی به تصویر زن در ابتکار داستانی و سطح ارتباط آن با واقعیت و حرکت جامعه است.

این پژوهش این چشم انداز را در داستان‌های محسن یوسف در سه محور مجسم کرده است:

محور نخست: نشان دادن محاصره زن شرقی ریوده شده و ظلم و ستمی که می‌کشد به حد فاجعه رسیده است در جامعه ای که او را به مصادره کردن انسانیتش مجبور می‌کند.

محور دوم به زن مقاوم می‌پردازد که بر واقعیت شرقی اش که در عادت‌ها و سنت‌ها و افکار عقب مانده نمود پیدا کرده و مصیبت‌های سرکوب و ظلم جامعه می‌شورد و برای دفاع از مسائل بزرگ انسانی برای دستیابی به زندگی ای که سرشار از عشق و صلح باشد بر می‌خیزد.

محور آخر به زن به عنوان نماد نگاه می‌کند که بر نماد نزدیک به فهم و ادراک، به دور از ابهام و پیچیدگی تکیه دارد و تقریباً هیچ یگ از داستان‌های نویسنده از اشارات تاریخی پیچیده شده در رمز برای ارائه یک تصویر از جهان همان گونه که باید باشد خالی نیست.

كلمات كليدي: محاصره زن، زن مقاوم، زن به عنوان نماد

^۱* دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تشرين، لاذقیه سوریه: Marroshehm@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۲۰۱۴/۱۰/۱۹ ه.ش = ۱۳۹۳/۰۷/۲۷ ه.ش = ۱/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۰۱/۲۹ ه.ش = ۲۰۱۵/۰۴/۱۸ ه.ش = ۲۰۱۵/۰۴/۱۸ ه.ش =

Women in the Works of Mohsen Yusef, The Literary Story Teller

Mohammad saleh Marooshye*

Abstract

His study intends to provide a landscape including women in stories and how it is related to the society. This study has used the stories of Mohsen Yusef to give this image along three axes: 1. showing the surroundings of the eastern woman who is kidnapped and suppressed to a catastrophic degree in a society which force her to strip herself of her humanity. 2. Dealing with the reinforced woman who rebel against the eastern realities, which are crystalized in backward traditions and norms and ideas, and fight against oppression and suppression on the side of the society. She stands up for great human values to achieve a life full of love and peace; 3. Looking at women as a symbol which represent understanding without much complexity and ambiguity. In fact, none of the stories by this poet is without historical allusions and references encrypting a picture of the world as it is .

Keywords: Woman in context; reinforced woman; woman as a symbol

* - Associate Professor in Arabic Language and Literature, Tishreen University, Syria.

قراءة في أنساق الصراع الوجودي في نصوص من شعر المثقب العبدى

د. غيثاء قادرَة*

الملخص

تأتي هذه الدراسة لتوكيد حاجة الشعر القديم المتسم بقبول تعدد القراءات والتؤوليات إلى قراءة جديدة تُظهر النص بوصفه منظومة لغوية خاضعة لمستوى من التحليل وإعادة التركيب وقائمة في دلالاتها على أنساق متعددة ظاهرة أو متوارية في ثنيا النص الشعري؛ تعاين من تمايز الصورة والمعنى في بنية النص وهي تكسب النص طبيعته الجدلية، كما تبرز ثقافة الشاعر الجاهلي - المثقب العبدى - الحاضرة في أعماق الخطاب ومخزوناته الخفية.

يقوم البحث على قراءة أنساق الصراع الوجودي في شعر المثقب العبدى، في ضوء دراسة نصبية تتحذى من الأنفاق الظاهرة والمضمرة وسيلة تعبير عن ذات الشاعر المتصارعة وجودياً وأحكام الزمن. ويدّهّب البحث، بعد معالجة النصوص المثبتة فيه، إلى أن دارس الشعر القديم لا يستطيع أن يبحث في أي موضوع من موضوعاته الفنية بعيداً عن أنساق الوجود والعدم فيه.

الكلمات المفتاحية: أنساق، الصراع، الوجودي.

مقدمة:

برزت الأنفاق في شعر المثقب العبدى من البني اللغوية المتباينة المعنى، المقابلة، الظاهرة في رؤاها، المضمرة في معناها، التي تُظهر في تباينها حالاً من الجدلية والصراع الوجودي بين طرفين لا أهمية لأحدّها بمعزل عن الآخر؛ نشأ من جدلية الأنّا البارزة، والآخر المضمر، في بيته فرضت معطياها غطتين من الحياة هما: الشعور بالوجود، والشعور بالعدم، وما يندرج تحتهما من ثنائيات نسقية متوازنة في المعنى، ومتعارضة؛ كنسقي الحضور والغياب، ونسقي البقاء والرحيل وغيرها من الأنفاق التي توّكّد أن تعارضها مكوّن مهمّ من مكونات النص الشعري، وهو أكثر قدرة بين الأساليب على إقامة علاقة جدلية بين النص من جهة والقارئ من جهة أخرى، ما يكسب بنية التضاد في نص المثقب العبدى

* أستاذة مساعدة في قسم اللغة العربية، جامعة تبريز، اللاذقية، سوريا.

ناریخ الوصول: ٢٧/٠٧/١٣٩٣ هـ - ١٩/١٤/٢٠١٤ م ناریخ القبول: ٢٩/٠١/١٣٩٤ هـ - ١٨/٠٤/٢٠١٥ م

الشعري، القائمة على الجدل والصراع بين طرفي الحياة والموات من جهة، وعلى الانسجام والتقابل بينهما من جهة أخرى، غنى دلاليًا، وبعدًا رمزيًا. ففي تعارض الأنساق تشكيل أفق جديد للنص الشعري، تلتقي فيه صور شعرية زمانية ومكانية، تتعارض في أبعادها الدلالية، وقد تنسمج؛ لتشكل عالمًا من جدل الواقع والذات وصراعهما.

تبعد أهمية البحث من أنه لا ينظر إلى النص الشعري بوصفه ظاهرة لغوية فحسب، أو ظاهرة فنية وجمالية، وإنما يعني، أيضًا، باستكشاف مضمر هذه الظواهر، وأبعادها الكامنة في تعارض هذه الأنساق.

ولا يعدم البحث — بغية إظهار أبعاد الأنساق المتعارضة في النص — أن يقرأ البنى الداخلية لها، ورموزها، للوصول إلى تحملية النص بدلاته وجمالياته وصوره وأساليبه الفنية والبنائية كلها. تهدف هذه الدراسة إلى قراءة نص المتنبِّع العبدِي الشعري، قراءة جديدة تقف على أبعاد التضاد النسقي البارز منها والمضمر، بوصف النص بنية لغوية جمالية يجتمع فيها الواقع مع التخييل، وتندمج فيها الذات الإنسانية المحملة بواقعها الاجتماعي وتجربتها الثقافية بالموضوع الوجودي؛ لذا فالباحث معني بالمضمرات النسقية، وهو محاولة جادة لقراءة جانب الصراع الوجودي المنتظم في نسق هذا الصراع الذي يظهر في سعي الشاعر إلى الدخول في التجربة الوجودية الفردية الداخلية القائمة على معايشة الواقع بعيدًا عن مظاهر العدم.

ومن أهم الدراسات التي تناولت شعر المتنبِّع العبدِي بالدراسة، ولاسيما قصidته التونية، دراسة الدكتور وهب رومية في كتابه: *الرحلة في القصيدة الجاهلية، وشعرنا القديم والقد الجديد*، وفيها تناول صورة الناقة، ودلالات الرحلة. ودراسة الدكتور عدنان محمد أحمد بعنوان: *قراءة في قصيدة المتنبِّع العبدِي التونية*، المنشورة بالعدد ذي الرقم (١٣) من مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية لعام ١٩٩٨، حيث تناول فيها أبعاد صورة المرأة والناقة ورمزيتهما.

وتناول الدكتور يوسف عليمات في كتابه: *هاليات التحليل الثقافي*، مفهوم النسق الشعري القديم؛ مركبة النسق الضدي في الموضوع الشعري في ضوء موضوع الصراع.

تعتمد هذه الدراسة *منهج التحليل الثقافي* لقراءة شعرية الأنساق المتعارضة في شعر المتنبِّع العبدِي، وتأويل تشكيلات هذه الشعرية في البنية العميقه لشعره. وذلك وفق دراسة نصية تجعل من نصوص الشعر منطلقاً لرصد أنساق الصراع الوجودي. معتمدين في ذلك أيضًا على المنهج النفسي والاجتماعي والجمالي.

أما المباحث المدروسة، فقائمة في بجملتها على فكرة الصراع الوجودي الكائن بين الذات/ الموضوع، أو بين الأنما/ الآخر، ويتجلى ذلك في الأنساق الآتية: نسق الغياب/ الحضور، نسق الرحيل/ البقاء، نسق البياب/ الخصوبة، وينتهي البحث بنصي الاستلاب/ التخطي والصراع القائم بينهما.

تمهيد:

تكمن شعرية النص في الأنساق:المضمونها والبارز، والعلاقة الجدلية بينما يظهره النصّ، وما يضمّره، إذ إنّ لكلّ صورة شعرية بعداً ودلالةً، قد تكون واضحة بارزة حيناً، وعميقة خفية حيناً آخر، تستقرّ من بين الكلمات وأبعاد الصور. وسبق أن "بني النقد الأدبي مشروعه في العمل على علاقة النص مع إنتاج الدلالة في تمييزه نوعين من الدلالة، هما: الدلالة الصريحه، والدلالة الضمنية، إذ تزداد أدبية النص كلّما ازدادت قدرته على إنتاج الدلالة الضمنية، وليس هناك تواؤن عددي أو إنشائي بين الدلاليتين، إذ تجد دلالة ضمنية واحدة تتنظم نصاً كاملاً."^(١) أو قد تجد نصاً يستبطن نسقاً واحداً في فكرة تعلية، وتضع عنواناً رئيساً له.

توزع فكر النص الشعري ومدلولاته بين مظاهرتين أساسين، يشكلان نسقيين متضادين، هما: نسق الإيجاب المتمثل بالحضور والقوة، ونسق السلب المتمثل بالهامشية والضعف، الأول: يعلي من قيمة المنقب العبدويوصفه إنساناً، ويؤكّد تفردّه، وحريته. وثانيهما: يقوده إلى البحث عن ذاته الصائعة في ظلّشعوره بالضعف والعدمية.

أما النسق فهو مفهوم كامن بارز في بنية النص الشعري، يظهر رؤية الشاعر الجاهلي وثقافته الموروثة من اللاشعور الجماعي، الرافض لها أو المؤمن بها، والباحث عن مضاد لها، يستعيض به عنها، بإبعاداً لثقافة الاستلاب وتقسّها بثقافة النجاة والحياة." ويتحدد النسق عبر وظيفته، والوظيفة النسقية لا تحدث إلا حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب، أحدّهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقصاً وناسخاً للظاهر، ونقضاً ومضاداً للعلوي، ويكون ذلك في نص واحد أو في ما هو في حكم النص الواحد"^(٢).

وغالباً ما يتراافق النسق مع نظيره المضاد الذي يستتر كاماً في خفايا اللغة، متوارياً خلف النسق البارز، الذي يعكس توجهاً مضاداً سعياً إلى جب النسق البارز.

^(١) عبد الله العذامي، النقد الثقافي "قراءة في الأنساق الثقافية العربية"، ٧١.

^(٢) المرجع نفسه، ٧٧.

الأنساق جمع نسق، وجاء النسبمعنى: "نَسْقٌ" الشيءَ: نَطْمَهُ، ونسقه تَنسِيقاً، و"التَّنسِيقُ": التَّنظِيمُ، وجعلَ الأمرَ "مُتَنَاسِقاً" و"نَسْقاً" و"نَسَقاً"، و"أَنْسَقَ": انتظمَ وكان على نَسَقٍ واحدٍ، و"تَنَاسَقَتْ" الاشياءُ و"أَنْتَسَقَتْ" و"تَنَسَقَتْ" بعضُها إلى بعضٍ: تابعت، و"نَاسَقَ" بينَ الشَّيْئَيْنِ: تابعَ بينهما ولاءَمَ، و "النَّسْقُ" من كلّ شيءٍ: ما كان على طريقةٍ ونظامٍ واحدٍ عاماً. احتواه السياق في داخله^(١).

الأنساق المعاشرة في شعر المثقب العبدى:

يختصر الكون ثنائية (ذات / موضوع)، يلتقي طرفاها حيناً، ويتعارضان أحياناً كثيرة، وقد يتفرع منها ثنائية: باطن/ ظاهر، خير/ شر، ظلام/نور، وجود/عدم. وبين كل ثانية حاجز يفصل طرفيها المتصارعين، في سبيل إثبات كل طرف ذاته وتحقيق وجوده.

ومن أهمّ الأنساق المعاشرة التي برزت في شعر المثقب العبدى والتي عُدَّ التعارض والتكميل من أهم خصائصها:

١- نسق الغياب / نسق الحضور:

يتعلق نسقا الحضور والغياب ويتأفافان داخل عالم من التناقضات والمتغيرات، أحد مكوناته: المكان الذي اختزل الزمان ومنحه شكل المهيمن على وجود الإنسان.

يقوم نص المثقب العبدى الآتى على نسقين متعارضين يصوران فلسفة الشاعر الذاتية تجاه ثنائية: الحياة والموت. هنا نسق الحضور ونسق الغياب، مؤكداً حضور نسق الغياب، مقابل غياب نسق الحضور باكياً فاقداً حضور الذات المحسدة في فاطمة، المرأة التي يؤكّد استلاب وجوده في انتفاء وجودها؛ فيعياتها ببالغ السخط والألم، ويتهدها، متوعداً، راغباً في عودة العلاقة واستقامتها بينهما، فائلاً^(٢):

أفاطمُ	قبلَ	بينكِ	متّعنى	ومنْعُكِ	ما سائلُكِ	أَنْ تَبِينِي
فلا	تَعْدِي	مواعِدَ	كاذباتٍ	تمَرَّ بِهَا	رِيَاحُ الصِّيفِ	دُونِي
فَإِنِّي	لَوْ	خَالِفَنِي	شِمَالِي	خِلَافُكِ	مَا وَصَلْتُ بِهَا	يَمِينِي
إِذَا	لَقَطَعْتُهَا	وَلَقْلَتُ:	بِيَنِي	كَنْلُكَ	أَجْتَوْيَ منْ	يَجْتَوْيِنِي

^١ ابن منظور، لسان العرب، مادة: نسق.

^٢ ديوان شعره، ١٤١-١٣٦، رياح الصيف لا يغير فيها إنما تأتي بالغبار والعجاج، الا جنواء: الكراهة والاستففاف.

يوجه الشاعر خطابه لفاطمة، المرأة - الوجود في حياته، طالباً منها دوام الحضور؛ لا متابعته، وإنماهه، والعمل على إحساسه بالذات بوصفها مكملة له، فتستبدلبقاء بالرحيل والحضور بالغياب. ويرجوها الصدق في الوعد، فهو لا يحتمل الازدواجية في المواقف، ولا المراوغة، فإن كان الفراق كانت قساوة الحياة متراقة مع ألم شديد /إذا لقطعتها، ولقلت: بيبي.../. يتاسب وأهمية المفارق.

تظهر الآيات معايشة المثقب العبدى مفهومي المكان والرمان في نسق الغياب الذي تقوده معانى الغناء والاندثار ومقاومتها في آن، وما ينضوي تحتها من ثنائيات أساسية تخلقها تعارضات، مثل: الحياة/الموت، السكون/الحركة، وغيرها من الثنائيات التي يختزن طرفاها صراع الإنسان في مواجهة الرمان.

وتؤدي القراءة المتمعنة لهذا النص بحقيقة أبعاد الصراع من خلال تضاد الأنساق، البارز منها، كانفطام الأنثى (فاطمة) عن حضوره، والمصرمة كحضور الخصب الساعي إليه، والمتحسد في فطم الغطم، وقطع القطعية، وإحلال الوصال الذيصور فلسفة الشاعر ورؤيته الوجود.

يمارس الشاعر في ظلّ صراع وجودي إثبات الذات في الحرص على الثبات المتمثل في المتعة: /متعبين/ ففي المتعة إحساس بالوجود يخشى انعدامه.

في قوله: /أفاطمُ قبلَ بيبيِ متعبين/ خطاب لغوي يختزن ثنائية الأنماط الداعية لفعل المتعة قبل البين، والأخر الغائب المنقطع من حياته، والمنقطع عن الزمن الحاضر؛ إذ تشير الأبيات إلى إهمال فاطمة الشاعر، وعزمهَا على الفراق، غير مكتئنة فيما ستخلفه بعدها من آلام وأحزان قد يعيشها جراء غيابها.

تحضر فاطمة وتغيب، في حضورها الغياب وفي غيابها الحضور، إنّه التضاد الذي يولّد صراعاً وتتوترّ بين نسقين أبرزها الصراع بين الذات والآخر، (البين/قبل البين، شمالي/يعيني)، ويمثل تأرجح الشاعر وحياته بين الغموض والوضوح، وبين الظهور والاستار، وبين القلق والضياع من جانب وتبیان حقيقة الأمور من جانب آخر. و/فاطم/، تلك، التي جردها من تاء التأنيث، سواءً أكانت ذكرأ أم أنثى تبدو شديدة الأهمية، لا تحضورها يعني للشاعر إمكانية الإحساس بالوجود، وهذا ما يعزز فكرة أن فاطمة أبعد من امرأة، فاطمة، في النص، هي الذات الشاعر التي يرغب باكتتمالها حرضاً على اتصالها بالآخر، وسعيها إلى بناء عالمها الوجودي القائم في منظوره – الشاعر – على المتعة. "ولعل لغة النداء في مفتاح النص تجسد على نحو واضح حقيقة الصوت الإنساني الباحث عن ثبات العلاقة الإنسانية،

أو ثبات الآخر الذي يسهم في حفظ النوع البشري وانسجام العالم الإنساني ^(١). ويؤكد ذلك نداوَه القريب /أفاطم/ الذي يضم دلالة الحضور الغائب ويظهر دلالة الغياب الحاضر، ففاطمة فريبة من قلبها وإحساسها، حاضرة في خياله، غائبة عن مسرح وجوده. والمتّعة التي يتغيّرها المتنبّع ويحمل بالوصول إليها وبلوغ المراد منها، إنما هي محاولة تحدي الدهر الذي يحاول إثبات وجوده فيه، "ويُسعى إلى الانتصار على غموضه، والتخلص من الغموض هو المتّعة التي يتغيّرها المتنبّع ويرهن عمره لها، ولا يرى حياته نفعاً إذا لم تتحقق" ^(٢). لذا تغدو أهمية فاطمة كبيرة.

وفي سعيه الرامي إلى طلب المتّعة، /متعيني/، يجهد الشاعر للوصول إلى نسق الحضور والإحساس بالوجود؛ لأنّ في المتّعة حضوراً نفسياً، ووجوداً ذاتياً، يدحض الإحساس الغياب؛ لذا يسارع الشاعر إلى مقابلة القطيعة بالقطيعة؛ من خلال تمرّده على الغياب المحتّم وصولاً إلى الاتصال الروحي بين الأنّا/الشاعر - والآخر/فاطمة. إنه يرفض استلام الذات من قبل البين/الوعود الكاذبة، ويُسعى إلى التحدّي، وذلك واضح في ثنائية: بينك/متعيني، (البعد-الجفاء-الفناء مقابل المتّعة - الحضور - الحياة) التي تستحضر نسق المتّعة والحياة بعيداً عن البين - الفراق والموات. فجاء نداوَه صوتاً إنسانياً يريد به ديمومة الحياة واستمرارها، محناً من الفراق والتّوتر الذي يصنع التّحوّلات، ويُسّهم في تصدّع العلاقات الإنسانية. كما يرفض الشاعر الفراق والوعود الكاذبة والاستسلام وكل ما يهدّد استقراره النفسي.

تختصر هذه العبارات (أفاطم، لا تعدي، تختلفني شمالي). تناقضات الحياة وصراعها، وتعارض الحقيقة مع الأحلام والرغبات (هجر، وقنع، وقطع)، (وصل - متّعة)، لتصبح المعادلة على هذا النحو: زمن الحلم بالوصال، زمن الحقيقة المرة - الغياب.

يتوالد من نسق الغياب الرئيس أنساق فرعية تؤكّد مستوى القهر الذي بلغ ذراًه جراء تعرض الشاعر للقطيعة، التي تضاف إلى قطيعة فاطمة - الوجود الذي صارع فيه الغياب، ويأتي في مقدمتها صورة النّراع المهدّدة بالقطع إذا ما خالفت قرينته، مؤكّداً أنّ لو حصل هذا الانقطاع بين شيئاً متصلين دائماً كالذراعين - مثلاً - لسعى إلى تفعيل القطع، وفصلهما بعضهما عن بعض فصلاً أبداً؛ إذ تشكّل ثنائية / تختلفني شمالي - ما وصلت بها يميني/ تضاداً من نوع آخر، فاليمين أساس من الحسد، وكذلك الشمال، وفاطمة بمقدمة القطعة من الحسد. إنّهما رمز الحضور الذي قد يغيب إذا ما غابت فاطمة.

^١ د. يوسف عليمات، *حالات التحليل الثقافي*، ٨٤.

^٢ د. عدنان محمد أحمد، "قراءة في قصيدة المتنبّع العبداني التّونية"، ١٤.

يرغب الشاعر في تغييب نسق الاستلاب الوجودي القائم في قطبيعة فاطمة، التي تحمل في جذرها اللغوي معنى البعد والقطم، بعد أن أودى به الشعور بالعجز، بفعل الغياب، إلى قوله: /لو تختلفني شمالي ما وصلت لها يميني/، /إذا لقطعتها/، /كذلك أحتجوي من يجتوبني/ .فبادل القطبيعة بالقطبيعة والسوء بالسوء.

يتقدم نسق الغياب (شعور الشاعر بالعجز) على نسق الحضور (محاولة إثبات القدرة)، واحتمال الخلا فبالوعد هو الفجوة ما بين النسقين، التي توّكّد رغبة الشاعر في الوصال والحضور على التقدم فالبیروز، في صورة تمّ على العمق الذي بلغه قهر الغياب في نفسه.

لقد ولد صراع نسقي الحضور الغائب، والغياب الحاضر تنااغماً وانسجاماً بين الثنائيات الضدية، (تختلفني شمالي / ما وصلت لها يميني). (لقطعتها/ ولقلت بيبي) (أحتجوي / من يجتوبني). إذاً أمعنا النظر في هذه التقابلات النصية وفي لغتها ضمن إطار الأنساق المتصارعة وجودياً نرى أنّ فاطمة هي قناع لما وراء الظاهر، أو هي نسق يجسد مفهوم الزمن الذي يأخذ من الموجودات ما هو الأهم، الزمن الذي أخذ الشباب والفتوة والجمال والحبّ والمتّعة، وبعث بالهجر والقطبيعة. وهذا النسق، في حقيقته، يمثل روّة الطرف القوي مثلاً بالدهر الذي يسلب وجود الشاعر، والهزيمة التي تعتريه جراء القطبيعة التي يعيشها.

يتضاد عالم الحقيقة – نسق الغياب مع عالم الخيال – نسق الحضور، و يتصارعان لإثبات الوجود، وتحقيق هدف السيطرة على الواقع زمانياً فرض سطوته، وأشاع العرقفة التي تلاشت بفعلها مظاهر المتّعة كلها.

تخّتصر هذه العبارات (أفاطم، لا تتعدي تختلفني شمالي). تناقضات الحياة وصراعاتها، وتعارض الحقيقة مع الأحلام والرغبات (هجر، وقناع، وقطع)، (وصلـ متّعة)، لتصبح المعادلة على هذا النحو: زمن الحلم بالوصال، زمن الحقيقة المرة – الغياب.

فهي (أفاطم — لا تعدي — خلافك ما وصلت — لقطعتها) بُنِيَ لغوية تختزن ثنائية الحضور والغياب، حضور الأنّا الداعية إلى البقاء؛ لأنّ في حضورها حضوراً له. وغياب المدعوـ فاطمة، وما بينهما من منطقة وسطيّ، هي مرحلة التهيئة للرحيل، أو ثني الشاعر عنه، وهي النسق الثالث الغائب، والذي يعد جسر عبور إلى إحدى ضفتّي الحضور أو الغياب.

تفجّر الدلالات المضمرة المتعارضة والدلالات الصريحة مؤكدة أن جوهر التضاد قائم في أساسه على فكرة الصراع بين متضادين تملّهـما نفسية الشاعر و عالمه الداخلي وثقافهـ، فهو يعمد إلى التغيير

ومحو عالم الآخر الخارجي لبناء عالمه الذاتي. ويجلب إيقاع الأبيات تساوق نسق النفس الوائقة من حدوث الانقطاع، مع معطيات الصورة الشعرية، إذ تستوعب الياء الممدودة إيقاع النفصالتبعة، المخرجة آهاتها وأناها، في قوله:

فإنني لو تخلت الفناني شمالي
خلافك ما وصلتْ ها يَمِيني
إذاً لقطعتها ولقلتُ: بِيني
كلنكَ أَجْتَوَي من يَحْتَوِيني

يقدم الشاعر في أنساقه المضادة رؤيته عالمه المحيط، والتي تتصادم بشكل حاد مع رؤية الآخر - الرمن، سالب الخصب وبعث الحفاف. والقضية الرئيسة التي تسعى المفارقة إلى كشفها تكمن في محاولتها معاينة الحياة الإنسانية من زاوية التضاد، فالإنسان حين ينعم النظر في موضوعات معينة في الحياة كفلسفة الحياة والموت مثلاً فإنّ عقله ينشغل بهذه الجدلية ومفارقها المتامية.

تضمر المفارقة في بنيتها الرئيسة كلّ ما هو إشكالي ناجم عن التوتر بين نسقيين متضادين، النسق السائد البارز والنسق المضمر، ونتيجة لتعارض هذين النسقيين قد يبرز عالم آخر أحادي الرؤية والنسق، أو هو عالم العبور بين النسقيين، أو هو النسق الثالث الذي "يتكون من نظامين لا يمكن أن يتالقا، ينشط الأول منهما في إطار المعانى والقيم والاختيارات العقلانية والغایيات"^(١)، وقد اقتتنع الشاعر بأهمية بلوغه والوصول إليه، فإذا لم يكن الوصال مع فاطمة لا يجب أن تكون القطعية؛ لأنّه يريد ولوّج عالم الإحساس بالذات بعيداً عن شعور الغربة والتمزق، وصولاً إلى الطمأنينة.

٢- نسق الرحيل/نسق القاء:

الرحيل نجح فرضته البيئة الجاهلية، وانتهجه الجاهلي مرغماً، حتى غداً ثقافة تخطّى من جهة، وثقافة يحمل بخطيبها من جهة أخرى. فهو هاجس أُنقُل حياة الشاعر، وأهلك عقله، فيبحث طويلاً عن وسيلة لإبعاد ثقافة الشعور بالهزيمة والاستسلام الذاتي، لكنه فوجئ بقوى القدر، التي أظهرت إحساسه بالملوّات في كلّ لحظة، فوقف موقف الحائز المستلب.

وتمكّنت أبياته الآتية من تشوّف مأساة انطفاء الوجود الإنساني عبر شعوره بالتناهي في رحيله، أو رحيل من أحب عنه؛ ومحاولته تخطي حس الانطفاء عبر وقوفه في المنطقة الوسطى، أو منطقة شبه التضاد؛ إذ يقول وحس القلق والضياع يسورة، وتوقفه إلى استيضاخ الأمور وتجليتها واضح في لغته:^(٢)

١- د. سعيد مبروك، المفارقة، ١٠٨.

٢- ديوان شعره، ١٤٢-١٤٩. ضبيب: موضع، الصحصحان: مالستوى من الأرض، الوجين: ما غلظ من الأرض وصلب، شراف: اسم مكان، الهجل: المطمئنمن الأرض، نكن: عدلن، الدرانج: نهر بين كاظمة والبحرين. فلاح: اسمبلد،

فَمَا خَرَجَتْ مِنَ الْوَادِي لِحِينِ
بِجَبَبِ الصَّحْصَحَانِ إِلَى الْوَجِينِ
وَنَكَبَنَ النُّرَانَحَ بِالْيَمِينِ
كَأَنَّ حُلُوجَهُنَّ عَلَى سَفَينِ
عَرَاضَاتُ الْأَبَاهِرِ وَالشُّؤُونِ
لَمَنْ طَعَنْ تَطَلَّعُ مِنْ ضُبَّبِ
تَبَصَّرْ هَلْ تَرَى طَعْنًا عِجَالًا
مَرَنَ عَلَى شَرَافِ فَذَاتِ هِجْلِ
وَهُنَّ كَذَاكَ حِينَ قَطَعُنَ فَلْجَانَ
يُشَبِّهُنَ السَّفَينَ وَهُنَ بِسُخْتٍ

يتعارض النسقان، ليظهر أحدهما الآخر؛ إذ يوضح نسق الخصب واليناء والرواء والحياة – ظعن حميات، راحلات – عن نسق الموت الكامن في الذات والتجسد بالرحيل – خرجت من الوادي لحين، فالظاعنات لسن إلا تجسيداً لفاطمة رمز الوجود الضائع من حياة الشاعر، والتي يصارع قوى الشر للحصول عليها.

يتضاد نسق الذات الغائبة، الراحلة-الظاعنات، مع نسق الذات الحاضرة الباقية – الشاعر التي يستمد حضورها من جعب الماضي القابع في الذاكرة، (كأنَّ حُلُوجَهُنَّ عَلَى سَفَينِ)، لتخلق جسر عبور إلى عام الإحساس بالبقاء في بعث الحياة من جديد، وهناتتصبح فجوة التوتر أو المسافة التي تتوسط النسقين، والتي يجهد الشاعر لبلوغها، دحضا لنسيق الاستلاباب الوجودي الكامن في الرحيل، وفيها يظهر سعي الشاعر إلى معرفة مكان الوصول بعد الرحيل.

ويبرز تحدي نسق الرحيل بنسيق البقاء من خلال تحدي المكان الزمان، ففي ذكر الأمكنة التي سلكتها الظاعنات، / الصحصحان، الوجين، شراف، ذات هجل، ذات هيجل، فلنج/، غاية يرمي إليها الشاعر، وأهمية تكمن في تحدي الاندثار وتغييب نسق القناء، فهو يعيد خلق المكان المندثر بذكر اسمه تحدياً لنسيق الرحيل، وصرعاً له، "إذ إن إطلاق الاسم معادل لعملية الخلق، فالأشياء لا توجد إلا حين يستوعبها الا داك البشري"^١، ويكون لها أثراها البالغ في النفس، وقد يكون ذكر الأماكن "تعويذة يذكرها المثقب لحماية الظاعن من الشرور المحتملة"^٢، أورثها هي "ضرب من الرقي، وإلحاح الشاعر عليها يمكن أن يفهم على أنه نوع من توقي فكرة الشر".^٣.

الخدوج: مراكب النساء، البحت: الا بل، عراضات: عريضات الظهور، الشئون. ج. شأن، وهي شعب قبائل الرأس الفي يجري منها الدموع إلى العينين.

- ١ - ربنا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، ١٨٩.
- ٢ - عدنان محمد أحمد، قراءة في قصيدة المثقب العبدى التونىة، ١٥.
- ٣ - مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ٦٢.

وتجلي صورة موكب الظعن نسق الرحيل، وذلك في الوحدات التي تصور حركة أشكال الحياة التي تصارع من أجل البقاء: تطلع / فما خرجمت ، مرن / نكـنـ، قطعن فلـجاـ / على سفينـ، الصحـصـحانـ / الـوجـينـ؛ يضاف إلى ذلك القيمة الدلالية التي تحملها أسماء الأمكنة في تضادها، فالـصـحـصـحانـ يتضـادـ مع الـوجـينـ، الاختـفـاضـ يتضـادـ مع الارتفاعـ، وكـأنـ الشـاعـرـ مـزـقـ بين ما هو عـالـ ظـاهـرـ بـارـزـ في الـوـجـودـ وـماـ هوـ خـفـيـ مـضـمـرـ، وـفيـ هـذـهـ الـحـيـرـةـ يـعـيـشـ الشـاعـرـ نـسـقاـ ثـالـثـاـ بـيـنـ النـسـقـينـ، أوـ مرـحـلـةـ اـنـتـقـالـ مـنـ الـمـعـلـنـ الـظـاهـرـ، الرـحـيلـ إـلـىـ الـمـضـمـرـ الـمـسـتـرـ، الـبقاءـ. إـذـ يـخـتـرـنـ التـحـولـ طـرـفـ التـضـادـ الـأـوـلـ مـنـ الـثـانـيـ، وـيـعـتـمـرـ التـحـولـ الـطـرـفـ الـثـانـيـ، وـمـاـ بـيـنـهـماـ جـسـرـ عـبـورـ فـيـهـ يـتـضـادـ الـحـاضـرـ مـعـ الـمـاضـيـ ليـثـبـتـ الزـمـنـ فـيـ الـمـكـانـ وـيـسـتـوـيـ فـيـهـ مـاـ كـانـ غـلـيـظـاـ. ويـؤـكـدـ اـسـمـ الـمـكـانـ (صـيـبـ) أـنـ مـفـعـولـ بـهـ لـفـاعـلـهـ القـاسـيـ - الزـمـنـ - فـهـوـمـنـ أـخـرـجـ الـخـصـبـ مـنـ الـوـادـيـ، الـأـرـضـ الـمـبـسـطـةـ الـتـيـ يـسـعـيـ الشـاعـرـ إـلـىـ بـقـائـهـاـ مـبـسـطـةـ؛ لـأـنـهـ رـمـزـ لـأـبـسـاطـ الـنـفـسـ.

على الرغم من وجود فجوة التوتر التي تفصل بين طرفين التضاد/الرحيل - البقاء/ وهي الحالة النفسية الشعرية التي يتحاج ذات الشاعر و يجعله يعيش الحالة الوسطى، أو المسافة الكافية بين الرحيل والبقاء، بين حـسـ التـخـطـيـ، وـحـسـ الـحـلـمـ بـالـتـخـطـيـ. وهذا ما يثبت أن "الـضـدـيـةـ خـصـيـصـةـ جـوـهـرـيـةـ مـنـ خـصـائـصـ الـمـوـقـفـ الـوـجـودـيـ نـفـسـهـ".^(١)

يعـيـشـ الشـاعـرـ -إـذـنـ- ثـقـافـةـ استـلـابـ الـخـصـبـ، وـيـشـهـدـ انـقلـابـ الـاستـقـرارـ إـلـىـ تـحـولـ. لقد شـكـلتـ أـدـاءـ الـاستـفـهـامـ /ـلـنـ؟ـ دـفـقةـ دـلـالـيـةـ اـبـتـدـعـتـ عنـ الـوـظـيفـةـ الـتـحـوـيـةـ إـلـىـ وـظـيفـةـ دـلـالـيـةـ، هيـ تـصـوـيرـ الـنـفـسـ الـفـاقـدةـ مـنـ رـحلـ، ســفــلــنــ /ـلـيـسـ ســؤـالــ يـنـتـظـرـ مـنـهـ الشـاعـرـ جـوابـاـ، إـنـاـ أـدـاءـ استـكـارـوـتـعـجـبـ وـتـصـوـيرـ، أـوـحـتـ بـتـمـرـقـ ذاتـ الشـاعـرـ، وـأـضـفـتـ حـوـاـ منـ الـحـزـنـ، إـذـ كـشـفـ ســؤـالـهـ الـإـنـكـارـيـ /ـلـنـ طـعنـ تـطـلـعـ؟ـ فـلـقـهـ إـزـاءـ غـيـابـ نـسـقـ الـأـنـوـةـ مـاـ يـعـنـيـ -ـ فـيـ ثـقـافـهـ وـوـعـيـهـ -ـ إـفـاءـ الـخـصـبـ وـفـقـدـ الـحـيـاـةـ. ماـ يـؤـكـدـ تـعلـقـ الشـاعـرـ بـالـنـسـقـ الـأـنـثـيـ الـمـجـسـدـ صـورـةـ مـنـ صـورـ الـحـيـاـةـ الـقـائـمـةـ عـلـىـ الـخـصـبـ وـالـبـقـاءـ الإـنـسـانـيـ.

ويـجـسـدـ الإـحـسـاسـ بـالـصـرـاعـ الـوـجـودـيـ فـيـ روـيـاـ الشـاعـرـ الـمـتـوـرـةـ القـلـقـةـ لـلـوـجـودـ الـإـنـسـانـيـ، الـتـيـ تـعـمـلـ عـلـىـ اـتسـاعـ الـهـوـةـ الـنـفـسـيـةـ بـيـنـ النـسـقـيـنـ، فـيـخـتـرـنـ كـلـ نـسـقـ مـنـهـماـ عـلـاقـةـ ضـدـيـةـ بـيـنـ مـاـ تـظـهـرـهـ الـصـورـةـ مـنـ رـحـيلـ وـفـرـاقـ، وـمـاـ تـخـفـيـهـ مـنـ شـعـورـ يـؤـكـدـ وـعـيـ الشـاعـرـ حـالـةـ الـانـفـصالـ عـنـ الذـاتـ. يـسيـطـرـ هـاجـسـ الـغـيـابـ عـلـىـ الشـاعـرـ، وـهـذـاـ وـاصـحـ فـيـ الـأـفـعـالـ: عـلـونـ -ـ هـبـطـنـ -ـ مـرـنـ -ـ نـكـنـ -ـ قـطـعنـ /ـلـيـ تـؤـكـدـ حـرـكـةـ الرـحـيلـ، اـرـتـقاءـ فـهـبـوتـ، تـخـطـّـ وـتـجـاـوزـ مـعـانـاـةـ، وـكـأنــ فـيـ سـيرـ الـظـعـائـنـ طـوـافـاـ

يسعى إليه الشاعر، فهو رحيل لأجل البقاء. على الرغم مما نلحظه في هذا النسق من رحيل، فإننا نرى إصرار الشاعر على التخطي، وسعيه إلى إبقاء ما يريد وأضحيين في حركة دائبة إلى تحقيق الحياة بإيقاد الخصب من حيز الرحيل إلى حيز الاستقرار، والشعور بالسكينة.

وفي تشبيهه مواكب بسفن، / كأنَّ حُلُوجَهُنَّ عَلَى سَفَنِ /، تأكيد حيرة الشاعر وقلقه وتوجسه الخطر المحيق بالظعائن اللوائى امتنطن جمالاً عريضة الظهور، مانحة الراحة الجسدية لهن، سالية الراحة النفسية، فهي باعنة على القلق الاضطراب لدى الشاعر. وقد تكون رحلة هذه السفينة هي رحلة اللاشعور الجمعي الجاهلي، ورحلة الفكر الجاهلي في رؤاه، وتأملاته البعيدة في الغيب، حيث يتظره وجود من نوع آخر، وقد رأى د. مصطفى ناصفان: "تخيل الظعائن في سفن ضرب من الرؤى الجماعية التي تدلّ على مخاوف الجماعة، وأمامها، حين تفكّر في الانتقال من طور إلى آخر في الحياة"؛ لأنَّ القلق على الوجود يحتاج تلك الجماعة، إنما الرحلة من مرحلة إلى أخرى، من عالم وجودي إلى عالم آخر يتضاد معه في الظاهر والباطن.

إن تشبيه الظعائن بالسفين نسق مضمر يحاول الشاعر جاهداً إظهاره، فهو جسر العبور من عالم الضياع إلى عالم القيا، وهو رحلة من عالم المجهول إلى عالم الوصول بر الأمان، والحلم بالاستقرار. فالسفين مواكب الجمال السائرة على رمال تشبه في تماوجها أمواج البحر، وفي قمايلها تأرجح وتمايل يشيان بحس الضياع والخيرة والتمزق الذي يحتاج الشاعر. الخيرة بين الشعور بالأمن والشعور بالضياع، والتمزق النفسي بين حس الوصول والاستقرار وحس الضياع، فالبحر في الشعر الجاهلي - غالباً - ما يرمي إلى الضياع والابتلاء. وصورة السفين الراحل هي النسق الأشبه بالمصاد، أو الفجوة المتورطة بين النسقين والتي يسعى الشاعر لردمها وصولاً إلى المبتغي.

/ تَبَصِّرْ هَلْ تَرَى طُعْنَا عِجَالاً بِجَنْبِ الصَّحْصَحَانِ إِلَى الْوَجْنِ /.

وعلى الرغم مما نلحظه في نسق الرحيل من آلام وآهات نفس، فإننا نرى إصرار الشاعر وسعيه في حركة دائبة إلى تحقيق الحياة بإيقاد الخصب من حيز الرحيل إلى حيز الاستقرار، والشعور بالسكينة. إنَّ مراقبة الشاعر ومتابعته الدقيقة موكل بالاحلين، وحركتهم يشي بتطبعاته الحالية إلى إعادة الاستقرار، والتثبيع بالخصب، وتحويل المتحرك إلى ثابت مستقر، والرحلة الإنسانية في عالم الضياع إلى رحلة في عالم معلوم. فرحلة الظعائن طموحات يسعى إليها الشاعر، فالإحساس بالجمال لا يمكن أن

يكون إلا في عالم الحضور أو الوجود، في حين يغدو المضي في عالم المجهول ضرباً من الإساءة إلى هذا الجمال الإنساني وعلامة من علامات الفقد.

لقد بدت المفارقة ماثلة بين الموت والحياة بفعل التصوير الدقيق لحركة الظعائين، وقد كان الشاعر يهدف من خلق هذه المفارقة إلى إعلاء قيمة الحياة بإبراز التشبث الإنساني بها، عن طريق ابتداع التحول ورحلة الكشف. ولا غرابة في أنّ شعور الراحلات - الظعائين بأثر المفارقة يظهر بصورة دالة من خلال فكرة الخصب الموجدة في بنية الصنفاتها. فالظعائين، كما يبدو، تغادر المكان المعرفة/الماء إلى مكان آخر مجهول، وهذا التحول يدل على رفض الظعائين الحياة في مكان معلوم ينذر بالخطر والموت، في حين أنها تتمسك بالحياة /الماء حتى لو كانت في مكان مجهول.

كان المسوغ لهذا التحول من الماء إلى الماء في رحلة الظعائين ناجحاً عن شعور الظعائين بالعطش النفسي الذي يهدد حياتهن، أو تحمله معهن للتذكر في سيرهن نحو المستقبل.

وتأسيساً على هذا، فإنّ صوت الشاعر المستصرخ المستجد المتمسك بالمكان وحدوده /ضبيب- الوادي- ذات رجل - النرانج- فلچ/ يوظف صورة المرأة، بوصفها نسق فرعى، بما تتضمنه من دلالات رمزية متعددة، للكشف عن رؤيتها الحياة والمجتمع والتجربة النفسية التي يعبر عنها، ويتحدد نسق المرأة بما يسبغه عليه الشاعر من دلالات. فالمرأة رمز من رموز الخصب المتمثل في الولادة والتجدد والعطاء.

يسعى الشاعر إلى إظهار حدة المفارقة بين الموت والحياة، وهو يقدم عبر هذه المفارقة رؤية ثاقبة متبصرة لما سيؤول إليه رحيل الظعائين، وقد برع في إضفاء الصفات الجمالية على المجموع المؤنث؛ لأنّه مصدر الجمال وجوهر الخصب في الحياة الإنسانية. الظعائين هي رمز لحسن الضياع الذي يعتري الشاعر، وحمله بالتخالص من هذا الشعور وصولاً إلى إحساس الأمان والأمان بعيداً عن عالم القلق، على الرغم من إدراك الشاعر بصعوبة إدراك المراد، فهو صعب المثال، /فما خرجت من الوادي لحين/، وهنا يعتريه القلق من جديد ويحاول التخلص من شعوره هذا بتحدي الزمن متخدلاً من قوة الناقة سبيلاً لذلك. وقد تكون الظعائين "أشبه بالطموحات والمعانى التي يجري المرء خلفها، ويجري وينفق السنوات سعياً، ولكنه لا يقبض عليها".^١

٢- نسق القوة/نسق الضعف:

سعى شاعرنا إلى امتلاك القوة، وصارع لتحقيقها، إثباتاً لذاته وإحساساً بالوجود. فاستشعر القوة في مواجهة قوى الدهر درءاً للفناء، ورأى القوة في تحطيم الضعف، و إمضاء الهم، أو تسلية على ظهر ناقة قوية صابرة صلبة متمسكة، تؤكد في حضورها تمسك الشاعر بأفكار البقاء والثبات، والرغبة في الصمود والصلابة وتجاوز المحن والصعاب؛ تحريراً لنفسه-الشاعر- من الشعور بالحزن والعن. كانت الناقة خير مجسد لذات الشاعر الحالم بالقوة والتحدي، ومعادلاً نفسياً له، أشبعت ذاته الناقلة إلى الإحساس بالوجود، عبر التحدي والسرعة.

تشكل الناقة نسقاً رئيساً في الصراع بين طرفين سعياً إلى تأكيد مظاهر القوة، وصولاً إلى فكرة الانصار على قوى القهر والموت، "إنما القناع الذي تخانه الذات، وهي تعيش تجربة التحدي. من هنا هذا التأكيد على تجميع صور خارقة، وتحليلات عجيبة، يمتزج فيها القول بالمحاورة، والحركة بالمناقشة، فيغيب بذلك الوجه الحقيقي، وتتحدى الذاتان معاً، فتنوب الغوارق، لتكون التجربة واحدة، والصراع متباهاً، لا تستطيع أن تميز فيه الوسيط من القناع، والأصيل من الدخيل، فالكل يتجاهله ويصارع مختلف التحديات" (١).

يتأمل الشاعر ناقته ويسهب في وصفها، متوجلاً إبراز قوتها الالزمة للتتحدي ومواجهة الصعاب، ضمناً لاستمرارية وجوده، ودحراً لنسق الضعف الذي استشعره جراء رحيل الظاعان. هي ناقة صلبة، آمنة من عثرات الدهر، رغم قلقه، في قوله: (٢)

عَذَافِرٌ كَمْطَرْقَةُ الْقَيْوَنِ يَارِيهَا وَيَأْخُذُ بِالْوَضِينِ سَوَادِيُّ الرُّضِيجُ مَعَ اللَّجِينِ مَعْرُسٌ بَاكِرَاتِ الْوَرِدِ جُونِ قُوَى النَّسْعِ الْمُهَرَّمِ ذِي الْمُؤْنِ	فَسَلَّلَ الْهَمُّ عَنْكَ بَذَاتِ لَوْثِ بِصَادِقَةِ الْوَجِيفِ كَأَنَّ هَرَّاً كَسَاهَا تَامِكًا فَرِدَّا عَلَيْهَا كَأَنَّ مَوْاقِعَ الثَّفَاثَاتِ مِنْهَا يُجْدِّدُ تَنْفُسَ الصَّعْدَاءِ مِنْهَا
---	--

١- حسين مسكنين. الخطاب الشعري الجاهلي، ٨٠-٧٩.

٢- ديوان شعره، ١٩٥٠-١٦٥، العذافرة: الناقة القرية الصلبة، القيون: الخداون، الوجيف: ضرب من السير، الوضين: حزام الرحل، سوادي الرضيج: أي تعلف بالتوى المدقوق، تامك: سمام مشرف، فرد: ملبد بعشه على بعض، التفقات: الركبة، التعربس: الترول آخر اللبل، أو أوله، الورد: الماء الذي يورد، باكرات الورد: مبكرات إلى الماء، جون: سود، يجد: يقطع، تصك: ترمي، مشفتر: الحصى المترافق، الجوزو: الصدر، الغوارب: لا مواج، الحدب: ارتفاع الموج، البطن: الواسع البعيد.

تَصْكُلُ الْجَانِبَيْنِ بِمُشْفَرَتِهِ
يُشْقِيُّ الْمَاءَ جَوْحِؤُهَا، وَتَلْعَوْغُوا رَبَّ

صوتُ أَبْحَجُ مِنْ الْرَّنِينِ
كُلُّ ذِي حَدَبٍ بَطِينِ

يرى المثقب العبدى في ناقته نسقاً بارزاً يظهر القوة عنواناً، يخالف النسق المضمر الكامن في أبعاد السرعة المنجية من غياوب الزمن المدمر في مجاهل الصحراء، بعد أن فرغ المكان، وعاش فيه الزمان. تكمّن القيمة الدلالية للقصيدة وال العلاقات الداخلية التفاعلية فيها فيمكّونين بنويين تقوم عليهما الأبيات، مما النسقان المتعارضان: نسق الضعف مثلاً بالهم البارز، ونسق القوة الأبرز، وهي مفارقة تقوم في أساسها على التغاير والتعارض بين ثقافتي القوة و الضعف، فالشاعر يرمي، وفقاً لنسقه الثقافي، إلى تشكيل عالم القوة، وقد ترتب على هذه المفارقة توجه نسق القوة إلى تحجيم نسق الضعف. تتحرك الأبيات في إطارين من تصورات الذات، فالدهر تارتان: إحداهما موت، والأخر كفاح من أجل البقاء. وكلتا هما مأساوية، فالكدرح-أيضاً- صورة من صور العذاب والشقاء الساعي إلى تحقيق السعادة ببلوغ المراد.

يعطي الشاعر في توليد الثنائيات المتنضادة التي تمثل تعارضات أنساق (الأنما / الآخر - الضعيف / القوي - الغالب/المغلوب) وغيرها في سياقات لغوية ظاهرة ومضمرة، مثل: (الهم/ذاتلوث-الهم/مطرفة القيون-صادقة الوجيف/هرأ - تامكاً/ سوادي الرُّضيغ مع اللُّجِين - موقع التُّفتَنَات / باكرات الورد جون)، وتختصر الأنما (الناقة، بديل الذات - ذات لوث) النسق الأقوى، الأكثر حضوراً وغizأ، وتعكس محاولة الشاعر تحدي الزمن - الآخر، بالقوة التي هي أساس الناقاة، (كمطرفة القيون) كناءة على الصلاة والقدرة والمواجهة، والسرعة، حتى إن هرآ (بياريها)، وهنا يتفرع من النسق الرئيس نسق فرعى، وهو نسق الخوف الداعي إلى السرعة، والناقاة في طبيعتها لا تتصف بالسرعة، وهي - هنا - تسرع مكرهة، فهي تريد الخلاص، والنجاة من زمن غادر، وهذا ما يفسر سرعتها، وهنا مكمن النسق المتواري، الخوف دافع للسرعة وصولاً إلى ضفة النجاة، والإحساس بالضعف دافع إلى الإحساس بالقوة، والشعور بالقلق والتوتر، والنفور دفعها إلى الهرب من واقع مستلب إلى واقع أكثر إيجابية.

تعدد الصور وتكشف الأبعاد التي تشير إلى "أن الواقع "المُورق بحمل القوة هو الذي حفّز المثقب العبدى، ودفعه دفعاً إلى البحث عن الصلابة^١، وفي عبارة/ عدا فرقة كمطرفة القيون / نلمع أبعاد القوة والإصرار والقدرة على المقاومة، ت McKinia للناقة - الشاعر من إزاحة الهموم والتغلب على الصعاب في

تشكيل يتجه صوب الصخامة والصلابة والنشاط الجنسي /كأنّ هرّاً يباريها ويأخذ بالوضين/، تعزز صورة الهر المباري نسق التحدى والقوة.

يظهر النص الوضع النفسي للشاعر في لحظة أزمة تأتي فور هذا الخروج في واحدة من أكثر الصور غموضاً وإيحائية، /كأنّ هرّاً يباريها ويأخذ بالوضين/؛ إذ تعبّر عن جهد الشاعر في عبور نسق الضعف من حالة المغلوب إلى الغالب. والهر الذي يحاول مباراة الناقة يرمز إلى الدهر الذي حاول خلش الشاعر وتعذيبه حين حرمه أثناه. إنه تحسيد للصراع الوجودي المعيس الذي يحاول الشاعر تخطيه وصولاً إلى القوة والصلابة، والإصرار على الوجود عبر الحركة والنشاط وحسنَ الشخصية. وهو يستحضر الصور الدالة على قوة الناقة وأبعاد القوة: يجدُ تنفسُ الصُّعداء منها قُوى النَّسْعِ الْمُحَرَّمِ ذِي الْمُتَوْنِ

ففي تنفسها المتواتر المتتابع صعوداً فُزولاً ثنائية ضدية، امتلاء فإفراغ وما بينهما من برهة زمنية، تُشكّل نسقاً فرعياً متوارياً، يتم فيه هيئة الجوف للأمتلاء، أو جسر عبور يصل حالة الشهيق بالرفير، ويظهر الخوف والقلق اللذين يعتريان نفس الناقة ويقودانها إلى سرعة يكاد ينقطع معها النَّفس. ويكتشف الفعل /يجذُّ/ قوة النفس ومفعوله في الصدر، الذي يضيق به لدرجة تقطّع معها السير الجلدية المحيطة بالجوف. وهذه الطريقة في التنفسليل خوف وهرب، وحنق واضح على زمان أذاق الناقة - الشاعر المُر، وفي سرعتها ترطم الحصى بقدميها محاولة تكسيره، حتى تصيب جانبيها دليل هروب أيضاً.

والحصى هي نسق الرحيل، عوائق الطريق أو عثرات الزمن التي تحد من متابعة الناقة المسير، والتي تحاول الناقة جاهدة تفتيتها، مصدراً صوتاً شجياً حزيناً، /أبح من الرنين/، في إيقاع حزين يطارد الشاعر في رحلته. الناقة دائمة الفرار من مرارة الزمن وقساوة الحياة، هاربة من العطش إلى عام الارتفاع، (باكراتِ الورِدِ حونِ)، بعد أن أرقَّ السواد النفسي والكوني الشاعر، وحدَّ من إمكاناته، فبحث عن البياض في غيابه السواد.

هكذا يتمثل تضاد الأنساق في صورتين ذاتيتين حادتي التضاد والتعارض بين عالمين: عالم البطل المندفع في غربة الوجود في جسد الطبيعة الخشنة الوعادة وعالم الإنسان المستسلم.

وما ابتداء الشاعر قصيده بفعل الأمر/سلٌّ/، إلا تأكيد لرغبته في الانتعاق من نسق الهم وحسن الانفظام الذي اعتبره جراء ابتعاد فاطمة عنه. فالناقة مثل - هنا - ثقافة العمل، وبعد الحزن الذي اعتبرى الشاعر في مشهد الطعائين يقرر تغيير المسار إلى مسار إيجابي وفاعل.

وقد تجلّى هذا التضاد الحادّ بين القوة والضعف في قوله: /فسلَّمَ الهم عنك بذات لوث/، يجسّد الفعل "سلّمَ" أعلى درجات الفاعلية مناهضة للسكنون/الهم/، لارتباطه بوجود الذات الباحثة عن كينونتها. وانطلاقاً من هذا يتجلّى الدعم الإرادي الذي تولّد من مشاعر الضعف /الهم، ومسلاته: ذات لوث/، فسعى الشاعر إلى جبّ نسق الضعف وإحقاق نسق القوة في دائرة الصراع كان كبيراً. لقد ضخم الشاعر نفسه - نسقه، /كأنّ هرّاً يياريها، كساها تامكاً، كأنّ موقعاً الثفنات/، وجعل منها نسقاً قرياً مستقلّاً يتصادم مع نسق الدهر.

وتشي الأفعال المضارعة التي تتعاضد في خدمة فكرة المواجهة عبر النشاط والعمل، / يياريها، يجذّب تنفس الصعداء منها- تصلّك الحالين بمشفتر -يشقّ الماء جوّوها ويعلو/، معنى القوة الحقيقة التي يواجهها الشاعر تحليات الغياب الذاتي. فهي تحمل في إشاراتها دلالة التصادم والصراع في الحياة بين نسقي الرحيل والبقاء والقوة والضعف. وتوّكّد تبنيه القوة الحقيقة في مواجهة غياب الدهر.

يغدو نسق الناقة- هنا- تحدياً وتجاوزاً لكل ما من شأنه إعاقة حركة الذات، وحريتها، ويبدو الشاعر قوة فاعلة منفعلة مع الوجود لتحقيق الذات، عبر صورة الناقة المواجهة الفناء، معتمداً على اعراضات رئيسة في نهجه كـ: استسلام/مقاومة هزيمة/انتصار، الثنائيات التي تختصر فكرة افراط الضعف وسيطرة القوي، سلّم الهم/ذات لوث، باكرات الورد/جون.

يؤسس نسق القوة طرفاً في جدلية الصراع لمواجهة الضعف، وتبدو الناقة حاملاً رئيساً لهذه المواجهة، ومعادلاً نفسياً للشاعر الباحث عن ذاته، فهي أدأة لمواجهة تحديات الحياة. هي نسق حاضر قوي يتضاد مع نسق المرأة الغائبة التي تظهر في رحيلها الفنان النفسي الذي يعيشها الشاعر.

والناقة - هنا- نسق الأنوثة القوية المناهضة لنسق الأنوثة الضعيفة، الهاربة من واقع الحياة والمستسلمة لمفردات البين والغياب، والتي برزت صورها في المرأة الغائبة - الرحالة.

يعلن النص عن صراع وجودي يعيشها الشاعر، صراع بين الإحساس بالفقد والسعى إلى تجاوزه، إذ تبدو الحياة مساحة واسعة تعالي فيها أصوات الخراب والدمار، إنما مساحة لا بد من اجتيازها، ما دفع الشاعر إلى تشكيل لوحة مناهضة تكتثر في مقولاتها ملامح القوة والتحدي والتسلّك، أملاً في النبات والبقاء، وتجاوز المحن، "فدخول الناقة غالباً ما يأتي إثر لحظة مقهورة يبلو فيها الشاعر مهزوماً أمام شروطه، وتأتي الناقة كوسيلة للخلاص من هذا الموقف فهي دوماً أدأة هرب، أدأة تسعف الإنسان على نسيان الهم".^(١) وإرواء نفسه العطشى إلى الخصوبة والعطاء.

تتسم عناصر الصورة، /عَذْفَرَةٌ كَمْطِرَقَةٍ الْقَيُونِ، يَارِبِّهَا وَيَأْخُذُ بِالْوَضِينِ/، بسمة الحركة والفعل دحضاً للاستكانة والضعف، وهيئه للنفس لتحدي الفناءمسكاً بالحياة، انطلاقاً من أنّ مواجهة الموت في صورة الأعداء هي مواجهة للعدم، معنى أن "الإنسان يسعى بوعي أو بغیر وعي في مواجهته للموت، أو حمل نفسه على الخطر إلى قهر العدم نفسه".^(١) (١)غايا إلى الوصول إلى نشوء الحياة.

يوجه الشاعر عناته بالأنساق الضدية التي تجمع القوة والضعف، والتي تبدو في ظاهرها باعثةً على التناقض والاختلاف، إلا أنها في واقع الأمر تألف في النهاية ضمن سياقها لتبرز دلالة واحدة تقضي إلى التناقض الداخلي، وتشير إلى عمق القلق والخيبة والمعاناة النفسية الناجمة عن عدم الانسجام مع الواقع النسق النقيض، أي مع ثقافة متغيرة لما يعيشها. ومن هنا تبع أهمية التضاد الكامنة في مسافة التوتر والفحوة الكامنة في المنطقة الوسطى بين النسقين، ويسهم ازدياد درجة الشعرية في بلوغ التضاد جماهيرية.

أقام الشاعر علاقات التضاد انطلاقاً من المقابلة بين القوة والضعف، وبين الحركة والسكنون. ولم يكن إثنانه الذات قائماً على تغيب الآخر فحسب، بل على التبادل من وجوده وفق ثنائية الوجود/العدم التي تجسد ثنائية النفس /الجسد.

قد تأتي أهمية طرف النسقين من التمازن والتفاعل لا من التضاد، فالقوة والسرعة والتحدي طرف ثنائية يارز يضم الضعف والافرام المتوازي خلف القوة الخيالية للنافقة-المعادل النفسي للشاعر، والمهدف هو البقاء والسيطرة على الضعف بفعل القوة.

ويختار المتقب العبد طريقاً في مواجهة المصير الذي آلاليه حراء ابعاد المرأة - صانعة الإحساس بالوجود، هو طريق النافقة جسر العبور إلى عالم الحياة بعيداً عن الهم والحزن في أبيات له يظهر فيها مغامراته في القوة تحدياً لآلزمن قائلًا: ^(٢)

يَغُولُ الْبَلَادَ سَوْمَهَا وَبَرِيدُهَا	قَطَعَتُ بِفَتَلَاءِ الْيَدَيْنِ ذَرِيعَةً
وَبَاتَ عَلَيْهَا صَفَنَتِي وَقُودُهَا	فَبِتُّ وَبَاتَ بِالْتُّوفَةِ نَاقِيَّ

^١ حسني عبد الجليل يوسف، *النفس في الشعر الجاهلي*، ١٠٤.

أديوان شعره، ٨٨، الفنلا؛ شديدة العصب، ذربعة: كثيرة الاخذ في الا رض، يغول البلا د: بطريقها وبذهبها في السير، السوم: المر السريع، بریدها: سيرها في اثني عشر ميلا، التوفة:الصحراء، الصفنة:سفرة لا هل الباذنة يجعلون فيها زادهم، أو ماءهم.

تُحضر حالة الصراع والمواجهة من داخل عالم الناقة في ثنائيات، (قطعت /ذرية - فبت /وبات بالتنوفة - سومها/ بريدها، صفتني/فتوتها)، إذ يتصدر نسق القوة فكرة البيتين، ويتماهى صانع القوة - الناقة مع المخطط لها - الشاعر، بل تبدو الناقة قناعاً، أو نسقاً قوياً يواري خلفه نسق الضعف، حين يدمج الشاعر ذاته بذاتها لاغياً الفرقة والانفصال، ساعياً إلى الوحدة والاتصال، خارجاً من عالم الضعف النفسي والجسدي إلى عالم القوة متصارعاً، متحدياً في صوت داخلي وخارجي، ينحو به نحو القوة في زمن الضعف، باحثاً عن ثبات يسهم في استمرار حياته على الرغم من افتئاعه بعثها، محاولاً الانسجام مع العالم الإنساني في مجتمعه؛ لذلك ترکز النسق الذاتي على تجاوز الضعف هروباً من التصدع. وهذا الصوت الداخلي الذي يدعوه إلى الصراخ وإلى العنفوان ظاهراً هو الذي قاده إلى المغامرة غير عابئ بالنتائج، هو الفجوة الفاصلة ما بين النسقين، أو برهة الانتقال إلى مرحلة الغلبة أو نسق القوة، فهو يشكو من الدهر وإدباره عنه، ثم تستيقظ بين جوانحه روح الفتى المغامرة المتمردة، فيضرب بناقته ظهر الفلوتوس في الهواجر، معتمدًا سلاح الأطراف القوية، ذراعان مفتولان شديدة التعصّب، /قتلاء اليدين، ذرية/ وقدمان سريعتان، /يغول البلاد سومها وبريدها/ تجريان بسرعة دائمة، يتبعها النظرتارة، وتارة يغفو عنها لسرعتها الكبيرة. وكأنها هاربة من أمر ما، تريد الخلاص من عالم الضعف المسيطر إلى عالم القوة المنظور.

ولعل صفات الناقة - جسر العبور إلى ضفة الوجود / قتلاء اليدين - ذرية - يغول البلاد سومها وبريدها / يؤكّد سعي الشاعر إلى إيهاء حالة الصراع، فهي ناقة سريعة في عدوها، فتية، ضامرة في شكلها، خفيفة في حركتها، تتزود ماءً وزاداً تقوى بـهما النفس والجسد لتابعة المسير، فلاماء رمز الخصب والعطاء الذي يروي تعطش الشاعر النفسي إلى الخصب.

هذه الناقة جواز سفر يوصل الشاعر إلى عالم الخلاص، عبر القوة والخصب، العنصرين اللذين يعارضان ما نقص الشاعر، وهذه القوة التي يسعّها الشاعر على ناقته ما هي إلا إشباع لغريزته في القوة والبقاء، هروباً من الضعف والإحساس بالفناء.

لدى الجاهلي شغف بال الحديث عن فهمه الخاص للوجود والسعى إلى كسب الصراع الوجودي؛ لذلك تظهر حالة التضاد بين نسق الشاعر والنسق المضاد. وتتكثّف في صراع الأنساق لغة التحدي، إثباتاً للوجود أمام العدو الأكبر / الزمن. "وقد كشف التضاد من خلال مركبته النامية في النص من تكوين صورة لهذا الصراع وعمقه في العقلية الجاهلية، ويعنى آخر، فإن جدلية التضاد تفرز لنا ضربين من النظام عرفهما الإنسان الجاهلي، الأول نظام يتخذ من الكثرة أدلة لإظهار سلطته وقوته، والثاني

نظام مصغر هو في نظر النظام الأول تابع إماً أن يخضع لسلطة الأول، وإماً أن يهُمّش^(١). معنى أنه قليل الحضور، ضعيف الأهمية لكنه يشكل طرفاً نقضاً، وكان الشاعر من النوع الثاني، الذي يرى في الكثرة ظلاًً يستظل فيه.

وتحتُّ الشاعر عن الحقيقة الثابتة يواجه دائمًا بالحقيقة المغيرة، فالنسق الآخر يحارب نسقه الخاص، وقد لا يمكنه من المضي نحو هدفه المنشود.

يرتبط "حديث الناقة" عند الشاعر بعمق رؤيته الوجود، والحياة والموت، وليس مجرد وسيلة لبلوغ موضوع، أو طريقة للتخلص من ماض حزين فقط. إنما تشكل عالماً، ومجاهاً، تكشف فيه كل ذات عن تجربتها في التصدي، ومواجهة الموت من خلال عرضها في مشاهد، يتداخل فيها الواقعي والطبيعي بالتخيل، والحلمي والرمزي، فينسج من هذه العناصر عالماً من الأحداث، التي تخترل حالة هذا الإنسان في البحث عن الموضع الذي اختاره، والفضاء الذي حدد ليحتضنه، بعيداً عن فضاءات صارت بفعل قوى الفناء، وانحصرت بفعل الجذب، وتغيرت صورها بفعل هول الزمن^(٢). لأنَّه قوي الإرادة، منتعق من الإحساس الضعف.

٤- نسق البياب / نسق الخصب:

عاشر المثلقب العبدى صراغاً وجودياً بين نسق البياب المفروض نفسياً وبيئياً، ونسق الخصب الساعي إليه. وقد جسد المشهد الطللي الغنى^(٣) بالمعنى الرمزية من الوجهة النفسية بخاصة نسق البياب المكاني، فقد اعتمد الشعراء في صياغتهم الفنية على الطاقات التي تنتفعها خباباً النفس وتحارب الذات الشاعرة، حتى تلوّنت هذه المقدّمات بتلونات النفس الإنسانية في تعاملها مع ملابسات الحياة ثم أسقطت كلها على الإطلاق، ومن هنا كانت رمزية الطلل تخزن هذه المعلم النفسية، وتعمق من تجربتها^(٤)، وبهدف الشاعر من خلالها إلى تبديل نسق الخواء بأخر نقىض يعلن انفراط البياب وإعلان الخصب نتيجة.

الطلل عند المثلقب العبدى مشهدان متصارعان في الذات: المشهد الأول: مكان ثابت يعج بالخصب والحياة، وهو مكان الماضي السعيد، الرامز إلى التحول من عالم الحياة إلى عالم الفناء الذي أرغم عليه. والمشهد الثاني: هو المكان الخاوي الذي يحمل في طياته الحاضر، وهو الشاهد على فعالي

١- يوسف عليمات، *جهاليات التحليل الثقافي*، ٢٥٤.

٢- حسن مسكن، *الخطاب الشعري الجاهلي*، ١٢٣.

٣- بوجمعة بوعبوب، *جدلية القيم في الشعر الجاهلي*، ٤٢.

الزمن في التحرير والإفراغ والإفناه، ويصطدم بالمكان الماضي في علاقة ضدية. رغم ذلك يحاول الشاعر خلق إمكانات إبداعية يتحدى من خلالها عملية القهر المكاني للذات، مصوّراً إصراره على الثبات أمام الهدم والياب في قوله:^(١)

لَا حَيَا الدَّارُ الْمُحِيلُ رُسُومُهَا
سَقَى تَلَكَّ مِنْ دَارٍ وَمَنْ حَلَّ رَبِيعُهَا
ظَلَّلْتُ أَرْدُ الْعَيْنَ عَنْ عَبَارَتِهَا
كَأَنِّي أَفَاسِي مِنْ سَوَابِقِ عَبْرَةِ
ذَهَابُ الْغَرَادِيِّ بِوَلَهَا وَمُدِيمُهَا
إِذَا نُزِفْتُ كَانَتْ سِرَاعًا جُمُومُهَا
وَمِنْ لَيْلَةٍ قَدْ ضَافَ صَدَرِي هُمُومُهَا

المكان هنا نسقان، الأول: مساحة سوداء ترمز إلى الدمار، ويجسدها /دار المُحِيل رُسُومُها/، والمكان الثاني: مساحة بيضاء، ترمز إلى البقاء، وهي دار ممتنة، تجلي حالة الخصب /سَقَى تَلَكَّ مِنْ دَارٍ/.

يعيش الشاعر مفارقة حادة بين نسقي الماضي والحاضر، الوجود المتمثل في ماضي الديار وما احتزنه من فتوة وشباب وقوه، وحاضرها وما يمثل من موات ودمار وفناء؛ إذ تؤدي المفردات الآتية/الدار المُحِيل رُسُومُهَا-ما يهيج قديمها/ دوراً دالياً يؤكّد الأثر المأسوي لحال الوحشة والرعب والوحدة التي يستشعرها الشاعر في هذه اللحظة الطلبلية، وتؤكي بثقافة الاستلاط الوجودي التي يفرضها منطق الجدب والعفاء.

تعلن أداه الاستفتاح/لَا/ في بداية الأبيات الشرارة الأولى لدهشة الشاعر وحياته، وإنكاره ما حل بالمكان من يباب وعفاء. وبعد أن كان ماضياً حافلاً بالحياة الإنسانية/تُهيج علينا ما يهيج قديمها/. شمله الاندثار، فانعدمت الحياة، وانطممت معاهم الإنسان، فقد طغى السلب على الإيجاب، ومحا الزمن عالم الحياة والوجود، وغلب الطرف الأول من الثنائية -الفناء/الثاني- الحياة، غلب الجدب الخصب الكامن لإعلانه الفاعلية على ساحر الوجود، وغلب الرحيل البقاء، وشنل العفاء فضاء المكان، فانعدمت الحياة، وانطممس الوجود، فشّمة خلل سيطر على دورة الحياة، مادفع الشاعر إلى البحث عن وسائل يتحدى عبرها استلاط المكان وغدر الزمان. وأولى هذه الوسائل: معرفة الديار وتحيتها، والدعاء للديار بالسقيا. لفظة /سَقَى/ تحمل حدة واستثناء، وكأنَّ قوة خفية منحت الأطلال رزقها. فكان

^١ ديوان شعره، ٢٣٤-٢٣٦. المُحِيل: أنت عليه أحوال وستون، ذهاب: المطر الضعيف، الغرادي: جمع الغادية، وهي السحابة نشأ ونمطر غدوة، الوبل: المطر الشديد، المليم: مطر دائم، العبرات: الدموع، نزفت: سالت، الجُمُوم: الماء الكبير، ضاف صدرى: نزلت الا حزان ضيفة على صدره.

لليديار كما أراد المثقب في دعائه، كان لها الحياة. وعلى الرغم من ذلك يسعى الشاعر إلى خلق حس وجودي من بين ركام العدم، فمن الدمار، /الدار المحيل/، يسعى لإيقاظ الحياة /ألا حبيا/. فهو يلقي على الديار تحية، فيها دعوة للإحياء وإعادة ما كان، فنراه يرفع الدعاء في مشهد ينشر فيه الحسن الجمالي المغایر لحسن الموت والبياب الذي يفيض من صورة الديار القاحلة.

فقد تحدى الشاعر الفنان في التحية، ومن خلالها سعى الشاعر إلى انتزاع الإحساس بالوجود، تأكيداً لفكرة البقاء في مواجهة البياب، الأمر الذي فرض على الشاعر البحث عن سبل يتحدى عن طريقها البياب المكانى للإنسان. وأولى هذه السبل التي يضمّرها صوت النص الشعري تظهر بالمعرفة التي تحفظ ذاكرة الإنسان من النسيان. وهذه المعرفة رد مناوئ على شمول الغفاء التي أشرنا إليها. وهنا يبرز النسق المضاد - نسق الحياة والوجود، ما يؤكّد تأرجح الشاعر بين حسّي البقاء والفناء.

/ سقى تلك مِنْ دَارٍ وَمَنْ حَلَّ رَبِيعًا دُهَابُ الْعَوَادِيِّ نَوْبَلُهَا وَمُدْنِهَا /.

في دعائه للدار بالسقىا دعوة للعبور إلى الوجود، وفي اسم الإشارة - تلك-حضور زمني بعيد، غيّب الساكين عن حاضر الوقوف الذي اجتمع بالماضي ليتماهي الشعور بالوجود مع الشعور بالعدم. /هُبِيجَ مَا يَهْبِيجَ قَدِيمَهَا/ لقد حدد الشاعر لحظة الوقوف ببعدين زمنيين يصل بينهما الديار الخربة، البعد الأول: الحاضر /ألا حبيا الدار/ والبعد الثاني الماضي /قديمها/. وهذا يؤكّد أن الأشياء مرهونة بالزمن، وأسيرة قيده.

يغاير نسق البياب المتمثل بالجفاف عبر رحيل الآخر نسق الأنماط الموجدة في ذات من رحل. وتجلي الصدمة بين (الدار المحيل سوهاو/السقاية) قضية كبيرة الأهمية في التجربة الإنسانية، وهي قضية إحساس الفرد بالوجود والعدم في إطار النسق الجماعي. فقد قمعت البيئة الشاعر و استلتبت وجوده، في قوله: من حل ربّها/. وهذا الأمر جعل الشاعر يعيش مرحلة هميش بفعل تجريد الذات من فاعليتها. إنّ هذا التمايز بين نسقي (الدار المحيل/الربع الراحل) يظهر ثنايات: الرحيل/البقاء، الحياة/الغناء.

كما تختزن ثنائية: /الدار المحيل قديمها- سقى تلك من دار/ القدرة الظاهرة بفعل الخصوب، المتوازي وراء الإقرار بالعجز. ولننصر إلى إيقاع حرف القاف، /سقى-أقاسي - سوابق /، ونستشعر ما يحدنه من أحاسيس بالصلابة والتساوة والشدة التي تعترى ذات الشاعر الطاغية على مخاصصة الضعف التي يوحّي بها إيقاع حرف الهاء الواشى في تلفظه بالاضطرابات النفسية التي تعترى الشاعر، أو حالة الحزن والضياع التي تصيبه.^١

^١ انظر، حسن عباس، *خصائص الحروف العربية ومعانيها*، ١٤٤، ١٩٢.

لكن الشاعر لا يتخلى عن توقعه إلى استبدال النعيم بالبلوى، وذلك رغبة في الصمود والتحدي. ففي قوله /سقى تلك من دار/ يقدم الشاعر أحجَل جزئيات صور الخصوبة بوصفها الطرف المضاد لقوى الزمن التدميرية، ولا بد من ذكر خلو صور الخصب من عامل الزمن، على خلاف صور الخراب المعنة في حضور الزمن بين طياتها. تتكشف الأنساق في سياقات لفظية حاملة بين متضادة، مثل: الوجود/العدم، والحياة/الموت، تجسدها الثنائيات التالية: ألا حَيَا الدَّارُ الْمُحِيلَ رُسُومُهَا / تَمْبِيجُ عَلَيْنَا مَا يَهِيجُ قَدِيمُهَا، سَقَى تَلَكِّ من دَارٍ / ذَهَابُ الْغَوَادِي - أَفَاسِي / سَوَابِقُ عَبَرَةٍ.

وهذا التقابل الدلالي بين البياب والخصب هو الذي يولد الحدث وصورته في الأبيات، ويجعل الصراع بين الحركة والسكن، وبين الواقع والأمل يحتدليواكب الصراع النفسي الذي يتعمل في داخل الشاعر.

ومن حركة الاندثار والعفاء توليد حركة مضادة لها؛ إذ تشكل الحر كتان ثنائية ضدية. وهنا يتواشج الاحتفاء بالحياة مع الإحساس المأسوي بمحنة الموت، وقد يشي هذا الازدواج بين الإيجاب والسلب بحال التوتر القائم، والمعيش في كل لحظة تجلّى المفارقة الضدية هنا في العلاقة الكائنة بين نسق البياب ونسق الخصب. ونظرة متمعنة في صور النص تفضي إلى تلمس أفكار متعددة تعلن هموماً تستبد بقلب الشاعر وعقله، تدفعه إلى السعي إلى عام يعيد فيه تشكيل الحياة من جديد، حياة مليئة بالحركة والتولّد والخضرة والنماء، حين يصف الشاعر البياب وقد رزق خصباً؛ إذ "يتحول المطر، رمز الخصب والحيوية الذي ينبعق فجأة حين يسود الموت، إلى متخلل جذري على صعيد بنية القصيدة. ووعي الشاعر الجاهلي بتأنّد المطر رمزت له هذه الطبيعة في حين أنه لا يقدم بوصفه قوة مدمرة".^(١) وتكتشف صور النص وعباراته عن فكرة الخصوبة كإعلان عن الحياة والوجود. إنّها عملية زمنية تكون حصيلتها التقيض المباشر للعفاء والإماتة.

يضاف إلى الأنساق المتضادة دور البنية الصوتية في إطلاق قافية القصيدة، المنتهية بألف ممدودة، مجسدة حنين الذات العميق إلى عالم الوجود ونزوعها إلى الانطلاق خارج الأفق المغلق؛ إذ تبدو القافية والإيقاع انفجاراً داخلياً نفسياً، و طرفاً من ثنائية ضدّها التجربة المعيشة - الأفق المغلق. إنّ أعمق ملامح النص دلالة هي الصورة الشعرية التي يحاول الشاعر عن طريقها إبراز النسق التقيض، نسق الخصب عبر الماء.

إنّ الزمن هو محور النص الشعري، فوصف الطلل بالبالي يبرز مسألة الزمن ومسألة التحول والأفول والاصحاح، وفي بته روح الحياة في الطلل المتمثل في مخاطبته، وفي الحديث عنه تحول لنسق نقىض، فالطلل اندثار، وتحيته ومناجاته عاملان يحولان البلي والشعور به إعماراً، ويبيان الحياة في جسد موات.

تتجمع السمات الدلالية لتوحي بهول الألم النفسي الكبير المحيط بالشاعر؛ إذ يغدو الطلل الذي أبله الزمن معبراً فنياً، ومسقطاً للشاعر في صراعه مع الزمن المحول شبابه شيخوخة، وحيويته ضعفاً وانكساراً،

على الرغم من ذلك، يحاول الشاعر البحث عن الحياة في غمرة الصراع، كرد على الياب الذي مارسته الطبيعة، فتحدى الموت بإلقاء التحية وذكرى الحضور، وبالإصرار على الثبات أمام السلب المكاني.

ففي الوقوف إيماء مباشر بسعيه إلى إعمار المكان؛ إذ تبدو لحظة الوقوف لحظة مناشدة، وذرف الدموع قصد بعث الحياة؛ إذ تشكل دموع الشاعر المترنة بالماء إحياء نفسياً للديار الموات. وقد يظهر مشهد الدمع الأمل باستعادة الحياة الماضية.

يشكّل الزمان والمكان مفاهيم نسقية تظهر موقف المتقدّم من آثارها ونتائجها، وفق إشكاليات الوجود سعياً إلى تحقيق ذات تمكن من التصدي لما يتضاد مع أفتها أو يهدّد كيافها.

وتحتل المفارقة في رؤية الشاعر بين زمن يسلب كيونة الإنسان وحركة الحياة، ومفاهيم ثقافية لازمة لإقامة أركان الحياة؛ إذ تقابل مساحة الأسود في الصورة بوشي من البياض بغية إحداث لون من التنافر والتناغم في الصورة." وتمثل الأبيض والأسود حقيقة نفس الشاعر، ويعملان الدلالة النفسية أكثر من كونهما تقليداً أو تحدياً ورغبة في الإبداع ولا سيما حين يكونان متقابلين"^(١).

يحاول المتقدّم العبدى تحديّ الزمن من خلال الذكرى والإحساس، كما يتحدى الشاعر نسق المكان المتهم في إقامة نسق المكان الخصيب، مظهراً حلمه وطموحه في التغلب على سلبية المكان بالتصالح مع مكوناته كاشفاً عن نسق مكاني مضاد. فهو يبرز أنّ "التهم المكاني أثر بيوره في التهدم النفسي، حين تصدّيه للحركة الرمانية المعبرة عن مشاعره الخفية الحزينة وذلك يؤدي حتماً إلى إحباط الذات ودفعها إلى الانكماش بدلاً من الاستمرار، لكن النفس المتكسرة في شريحة الأطلال ليست

بالضعفية لتقهر فتسكت، أو تسجن فتهداً، وتطلق التمرد، بل هي نفس تحاول لأنها لم تضع في عرفها مبدأ الاستسلام^(١)

ومن هنا نظر الشاعر إلى المكان الخاوي نظرة قلق، تلخص ما يعتمر أعمقه من مشاعر وانفعالات، لحظة ينعي فيها وجوده الراحل مع من رحل؛ لذا، "فالطللية أفضل انكشاف لعذابات الإنسان الجاهلي، أي لنفسانيته الاجتماعية، ولصياغة واقعه لروحه"^(٢) إذ يشكل المكان المفتر في النظرة الجاهلية واقعاً مؤلماً للجاهلي نظراً لارتباطه بالجماعة التي عاش معها تجربة وجودية، ولا غرابة في ذلك مادام المكان، كما يقول باشلار: "يرتبط بقيمة الحماية التي يمتلكها والتي يمكن أن تكون قيمة إيجابية"^(٣). يتضاد المكان مع الرحالة، بل "إن الرحالة والحركة تفيان المكان، ولا يكون النفي إلغاء للمكان، ومساحاً له، وإنما النفي هو في سلب المكان خصوصية الثبوت؛ لأن المكان عاجز عن الفعل التدميري دون شيء من الثبوت وتباطأ فيه حركة الزمن، وتتكرر فيه دوراته بانتظام روتيني ممل، لذلك كانت الرحالة عند العربي القديم عنوان الانعتاق والتحرر."^(٤)

فقد اتحد في الطلل الزمان، والمكان، المكان الذي فقد أصحابه، وبقي خاويًا موحشاً، والزمان الجميل الذي رحل مع الراحلين في قافلات بلا رجعة وذوى في طيات الدهر، فاندرس الزمان الجميل، مخزن الفتنة واللهو والشباب، زمن القوة والغلبة، ومكان الذات اللاهية، الموجودة، وبقي زمن الذكرى، وزمن الوقوف على واقع الاهدام والقمع والقحل.

خاتمة

خرجت نصوص المتنبّع العبداني الشعرية عبارات وصوراً أظهرت موقفه الفكري من الحياة والكون. فظهرت متعددة السياقات، متناوبة الصور، متصارعة الأفكار، ميزرة الأصداد، مغلبة طرفاً على آخر تعليباً يكشف عن وعي الشاعر جوهر الصراع في الحياة، فجاءت محمل الأنساق الشعرية مختصرة في ثنائية واحدة هي: صراع الوجود والعدم، وما يستتبعهما من ثنائيات كـالحياة/الموت، البياض/السوداد، الحركة/السكون، القدرة/العجز، تظهر نفوذ القوي واحتراقه صفحة الضعيف، وصراع

^(١) عبد القادر فندوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ٢٦٦.

^(٢) يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ١١٩.

^(٣) أغاسينباشلار، جماليات المكان، ٣٧.

^(٤) حبيبونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، ١٧.

الذات الباحثة عن وجودها. فالتضاد يُحدث تحولاً عميقاً في بنية النص، إذ يشحنه بالحركة التي تستوعب في صلبها مفارقات الحياة، وكل مافي التضاد يوحى بحركة الجدل التي تعمل بالواقع. فكانت الدلالة النسقية وما تتضمنه من قيم جمالية أقمعة تخبيء من تحتها الأنساق وتتوسل بها؛ إذ تتجه الدلالات الضمنية والدلالات الصريحة مؤكدة أن جوهر التضاد قائم في أساسه على فكرة الصراع بين متضادين تملئهما نفسية الشاعر و عالمه الداخلي وثقافته، فهو يعمد إلى التغيير وهو عام آخر خارجي لبناء عالمه الذاتي.

ونتيجة التناقض الداخلي بين معظم الأنساق، و التناقض والاختلاف اللذين يشيران إلى عمق القلق والخيبة والمعاناة النفسية الناجمة عن عدم الانسجام مع الواقع النسق النقدي، قد يبرز عالم آخر أحادي الرؤية والنسق، يقع بين نسقين، يحاول ردم الفجوة بينهما، هو جسر عبور يصلبين الغياب والحضور، وبين الرحيل والبقاء، وبين القوة والضعف، وبين الخصب والياب، وهو العالم الذي أبرز تخطي الشاعر، وسعيه إلى إبقاء ما يريد في حركة دائبة إلى تحقيق الحياة بإنقاذ الحياة من حيز الرحيل إلى حيز الاستقرار، والشعور بالسكنية.

وكان حرص الشاعر على الاستمرار النسق المضمر، الساعي إلى الظهور، والذي لا يمكن أن يستسلم بسهولة لأية واقعة سلبية تؤثر في وجوده، أو تبدد علاقه بالأشياء؛ إذ نرى الشاعر يستحضر الإرادة في محاولة الانبعاث من الموت، والتحول من عالم الفنان إلى عالم الحياة؛ لأنّه يرى مكونات الوجود في ثنائيات.

إن نص المتنبّع العبداني شعريّ نص قادر على بلوغ المعنى والدلالة فهو يتّهامي من خلال ما يحمله من تناقضات؛ فكان التضاد من أكثر الأساليب قدرة على إقامة علاقات جدلية بين النص من جهة والقارئ من جهة أخرى.

قائمة المصادر والمراجع

-القرآن الكريم

- ١- ابن منظور، حمال الدين، لسان العرب، تنسيق وتعليق: علي شيري، الطبعة الثانية، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان: ١٩٩٢م.
- ٢- أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة، نحو منهج بنوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب: ١٩٦٩.
- ٣- باشلار، غاستون، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق: ١٩٨٠.

- ٤- بوجمعة بو بعوب، جدلية القيم في الشعر الجاهلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق: ٢٠٠١.
- ٥- الديوب، د. سر، **الثائيات الضدية**، دراسات في الشعر العربي القديم، مطبعة حمص، سوريا: ٢٠٠٩.
- ٧- رومية، د. وهب، **شعرنا القديم والنقد الجديد**، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٠٧، الكويت، آذار ١٩٩٦.
- ٨- عبد الجليل يوسف، حسني، **النفس في الشعر الجاهلي**، دار الآداب التموذجية، القاهرة: ١٩٨٩.
- ٩- عباس، د. حسين، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨.
- ١٠- العبدى، المقرب، **ديوان شعره**، تحقيق وشرح وتعليق: حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية: ١٩٧١.
- ١١- عليمات، يوسف، **تحليلات التحليل الثقافي**، الشعر الجاهلي نموذجاً، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: ٢٠٠٤.
- ١٢- عوض، ريتا، **بنية القصيدة الجاهلية في الصورة الشعرية لدى امرئ القيس**، دار الآداب، لبنان: ١٩٩٢.
- ١٣- الغذامي، عبد الله، **النقد الثقافي**، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، الطبعة الثانية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان: ٢٠٠١.
- ١٤- —————— فيدوح، عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق: ١٩٩٢.
- ١٥- محمد أحمد، د. عدنان، **قراءة في قصيدة المقرب العبدى التونسية**، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، اللاذقية، المجلد (٢٠)، العدد (١٣)، ١٩٩٨.
- ١٦- مسكنى، د. حسن، **الخطاب الشعري الجاهلي**، رؤية جديدة، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب: ٢٠٠٥.
- ١٧- مونسى، حبيب، **فلسفة المكان في الشعر العربي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق: ٢٠٠١.
- ١٨- ميوبيك، د. س.، **المفارقة**، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد: ١٩٨٢.
- ١٩- ناصف، د. مصطفى، **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، الطبعة الثانية، دار الأندرس للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨١.
- ٢٠- اليوسف، يوسف، **بحوث في العلاقات**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق: ١٩٧٠.
- ٢١- اليوسف، يوسف، **مقالات في الشعر الجاهلي**، الطبعة الثانية، دار الحقائق، الجزائر: ١٩٨٠.

خوانشی در شکل های درگیری وجودی در متون شعری مثبت عبدی

دکتر غیثاء قادره*

چکیده

این پژوهش به دنبال تأکید نیاز شعر قدیم که تعدد خوانش ها و تأویل ها را پذیرفته به خوانشی جدید است که متن را به عنوان یک منظومه زبانی که سطحی از تحلیل و بازترکیب را پذیرفته و در دلالت های خود بر شکل های متعدد آشکار یا پنهان در لابای متن شعری تکیه دارد که از تفاوت تصویر و معنا در ساخت متن دیده می شود و به متن طبیعت جدلی اش را می دهد همانور که فرهنگ شاعر جاهلی - مثبت عبدی - که در اعمق گفتمان و داشته های پنهان او وجود دارد را نشان می دهد.

این پژوهش به دنبال خوانش شکل های درگیری وجودی در شعر مثبت عبدی در سایه پژوهش متنی است که شکل های آشکار و پنهان وسیله ای برای بیان ذات درگیر شاعر چه از نظر وجودی و چه حکم های زمانه است.

این پژوهش بعد از بررسی متون ذکر شده در آن این عقیده را دارد که پژوهشگر شعر قدیم نمی تواند در هیچ یکی از موضوعات فنی آن به دور از شکل های وجود و عدم آن را بررسی کند.

كلمات کلیدی: شکل ها، درگیری، وجودی.

* دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تشریف لاذقیه سوریه.

تاریخ دریافت: ۱۴/۱۰/۲۰۱۳۹۳ ه.ش = ۰۷/۲۷/۱۳۹۳ ه.ش = ۱۰/۱۴/۲۰۱۴ ه.ش = ۰۱/۲۹/۱۳۹۴ ه.ش = ۱۸/۰۴/۱۵۰۱ ه.ش =

A Reading of the Forms of Existential Conflicts in the Poetry of al-Muthaqqab al-Abdi

Ghaiytha Khadraa*

Abstract

This study attempts to emphasize the need for a new reading of the classical poetry, which is characterized by the multitude of interpretations and interpretations-- a new reading which presents the text as a linguistic system open to different levels of analysis and re-synthesis. Having a structural inclination toward poetic images and meanings, this study relies on numerous forms both visible and invisible within the body of the poetic text, that are inferred from the differences between the form and the content, a fact which grants the text a controversial nature. In addition, this study sheds light on the cultural milieu of the pagan poet, al-Muthaqqab al-Abdi, as expressed in the deep recesses of his poems and underlies his whole work. This research aims at studying the forms of the existential conflicts in the poetry of al-Muthaqqab al-Abdi in the light of a textual study that depends basically on the visible and invisible forms that reflects the poet's existential internal conflicts. Following a scrutiny of some selected poems, this study reveals that researchers of traditional poetry cannot investigate any of its numerous artistic aspects unless they refer to the forms dealing with existence or non-existence.

Keywords: Forms; Existential; Conflict

*- Associate Professor in Arabic Language and Literature, Tishreen University, Syria.

في المنهج النصي عند ابن الأثير في كتابه (المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر)

د. وفيق محمود سليمانين^١ وريان عبد المجيد جلول^٢

الملخص

يعدّ كتاب (المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر) من أبرز الكتب النقدية في العصر الأيوبي، ولاسيّما أنّ ضياء الدين ابن الأثير من أشهر الكتاب والنقاد في ذلك العصر، وقد جمع في هذا الكتاب فنون البلاغة في الأدب. ولافي هذا الكتاب قبولاً في الوسط النصي منذ ذلك الحين، لكنه في الوقت نفسه لافي هجوماً من أطراف أخرى، وقد كان ذلك ردّ فعلٍ على ابن الأثير الذي حاول أن يكون مبدعاً أكثر منه متبعاً، لكنّ نشاطه النصي بقي في دائرة التراث النصي عموماً، وإنّ سمات التفرد أو تحقيق الإضافة لم تكن إلّا في نطاق النونق الفردي الذي لا يرقى إلى إنتاج مفهومات نظرية حادثة. ومن ثمّ فإنّ جهوده لم تتکشف عن طابع منهجي منظّم، ومن هنا نجد اختلاط المستويات بين الاتّباع والابتّداع، وهذا يترجم عن رؤية نظرية غير متماسكة، تفتقر إلى الاتّساق الداخلي، وتبدو قاصرة عن النهوض ببناء متکامل ورؤية منظمة.

كلمات مفتاحية: منهج، رؤية، إجراءات، أدبية.

المقدمة:

تقوم عملية النقد الأدبي على التحليل والتعميل والتقويم والتفسير، وقبل ذلك كله، على النونق الأدبي الذي تشنحه الدرابة وكثرة المران. وقد اجتمعت صفتان النقد والأدب في شخصية ابن الأثير؛ فكان أدبياً ناثراً، ونادقاً جريئاً. وقد بني ابن الأثير كتابه (المثل السائر) على مقدمة تتضمن عشرة

^١ أستاذ في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا. (الكاتب المسؤول)

^٢ طالبة دراسات عليا، قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا.

ناریخ الوصول: ٢٧/٠٧/٢٠١٥ هـ. ش - ١٩/١٤/٢٠١٥ هـ. ش - ١٨/٠٤/٢٠١٥ هـ. ش - ١٣٩٤/٠١/٢٩

فصل، ثم مقالتين: تشتمل المقدمة على أصول علم البيان، وتشتمل المقالتان على فروعه؛ فال الأولى: في الصناعة اللفظية، والثانية: في الصناعة المعنوية، وقد جعل ابن الأثير علم البيان للكلام بمثابة أصول الفقه للأحكام.

أهمية البحث وأهدافه:

يسعى هذا البحث إلى تسليط الضوء على كتاب ضياء الدين بن الأثير المذكور، في محاولة تتبع المنهج النبدي في هذا الكتاب الذي جمع فيه فنون الأدب والبلاغة، وذلك لقراءة الشخصية النقدية وما لها من تأثير بالتراث النبدي والبلاغي عند العرب من جهة، وتأثير في الدراسين النبدي والبلاغي من جهة ثانية. ومن شأن ذلك أن يتم بناء حلقة من حلقات الربط في متصل التراث النبدي والبلاغي بين الماضي والحاضر. ويتسنى ذلك من خلال استقراء الأسس الفكرية والركائز التي انطلق منها ابن الأثير، واستند إليها في مجال التأسيس النظري، ويعقب ذلك تقييم رؤية ابن الأثير النقدية، بهدف إبراز مكانته بين النقاد القدماء من جانب، وما يترتب على رؤيته في التلقي المعاصر من جانب آخر.

منهج البحث:

يعتمد البحث المنهج الاستقرائي التحليلي، الذي يعني بفحص التفصيات وتدقيق الأقوال والردود أو الاستدراكات، وإعادة بناء كلّ جانب منها للوصول إلى رؤية نقدية تحقق سبل التواصل من جهة، وتضيء جوانب الانقطاع والتبعثر من جهة أخرى، بيد أن ذلك لا يتم إلا بالاستناد إلى نظرية تاريخية تعمق التناول الاستقرائي، وتحكم ربط نتائجه على هذا الأساس.

سابقة البحث:

تمّة دراسات عديدة تناولت مؤلفات ابن الأثير بعامة، ومنها (صناعة الكتابة عند ضياء الدين بن الأثير) لعبد الواحد حسن الشيخ، حيث وضح آراء ابن الأثير في أركان الكتابة، وحلّ المنظوم دون التعقيب عليها أو نقدتها إلا نادراً. وهناك كتاب (ضياء الدين بن الأثير) لمحمد زغلول سلام وقد عرض فيه عصر ابن الأثير سياسياً واجتماعياً وفكرياً وأدبياً، وتناول ابن الأثير بوصفه مؤلفاً، وكاتباً

متراسلاً، ونافذاً. وثمة دراسات أخرى تناولت كتابه (المثل السائر) بخاصة، ولعلّ من أبرزها كتاب (جولة مع ضياء الدين بن الأثير في كتابه المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر) لمؤلفه (أحمد محمد عنبر) وقد عني بطريقة تقسيم الكتاب ومضمونه؛ أي أنّ تلك الدراسة عنيت بالمنهج الظاهري للكتاب، وإن كانت للمؤلف آراؤه في ما قدّمه ابن الأثير وصلته بال النقد الحديث. ومن ثمّ فإنّ تلك الدراسة لا تقترب كثيراً من هذه الدراسة التي تحاول التغلغل في صميم الشخصية النقدية بغية الكشف عن طابع منهجي ورؤيه نقدية.

الأسس والمفاهيم والإجراءات:

إنّ ثمة محددات فكرية وثقافية تتكون منها الشخصية النقدية وتتميز أيضاً، وبتحلّى بذلك من خلال ما تصدره من أحکام وآراء نقدية تتفق فيها مع غيرها أو تختلف. وإذا كان ابن الأثير^{*} عاش في القرنين السادس والسابع الهجريين، فإنّ الأسس الفكرية والثقافية لشخصيته النقدية تتجلى في الموروث الفكري والثقافي عند العرب، وتلك الحصيلة الفكرية تمثل الركائز التي انطلق منها ابن الأثير في كثير من أحکامه، وفي الوقت ذاته فإنّ تلك الركائز إلى جانب تحريره الأدبية والنقدية تمثل بنور التجاوز عنده إلى إطلاق أحکام فردية وانطباعية في معظمها.

لقد اتفق النقاد القدماء على ما يُسمى تضمين الإسناد؛ وهو أن يكون البيت الأول من الشعر، أو الفصل من النثر، مسندًا إلى الثاني، فلا يقوم الأول بنفسه، ولا يتمّ معناه إلا بالثاني. وهذا، عندهم، من العيوب حتى سمى هذا النوع بالتضمين المعيب. ولكنّ النوق الفردي عند ابن الأثير جعله يخالف النقاد

* - ابن الأثير: هو أبو الفتح نصر الله بن أبي الكرم محمد بن عبد الكريم بن عبد الواحد الشيباني، الملقب ضياء الدين، ولد بجزرية ابن عمر سنة ٥٥٨ـ، وانتقل إلى الموصل، وحصل كثيراً من العلوم، وعاش في كوفة الأبوبيين، وقد استوزره الملك الأفضل نور الدين الأيوبي، وتوفي في بغداد سنة ٦٣٧ـ. ينظر: ابن حلّكان، وفيات الأعيان وأئمّة أبناء الرومان. تحقيق: إحسان عباس، ٣٨٩ / ٥ وما بعد. دار صادر، بيروت، ١٩٧٧م. وينظر: طبانة (بدوي)، والحوفي (أحمد). مقدمة المثل السائر، ٢٧٢ وما بعد.

ولا يراه عبياً؛ فلا فرق بين بحثي الشعر أو فصلي النثر إذا تعلق أحدهما بالآخر وتوقف المعنى عليه.

ويسوق على ذلك قول امرئ القيس^١:

فَقُلْتُ لَهُ مَا تَمَطِّي بِصَلِبِهِ
وَأَرْدَفَ أَعْجَازَأَ وَنَاءَ بِكَلْكِلِ
أَلَا أَيْهَا الْلَّيلُ الطَّوِيلُ إِلَّا انجَلِي
بِصُبْحٍ وَمَا الإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ

فالبيت الأول متوقف على الثاني ولا يتم معناه إلا به، وكذلك الأمر في النثر؛ إذ تأتي الفقر مسجوعةً ومرتبطةً بعضها ببعض، وهذا وارد في القرآن الكريم، نحو قوله تعالى: ﴿فَأَقْبَلَ بَعْضُهُمْ عَلَىٰ بَعْضٍ يَتَسَاءَلُونَ، قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ إِنِّي كَانَ لِي قَرِينٌ، يَقُولُ أَئِنَّكَ لَمِنَ الْمُصَدِّقِينَ، أَئِنَّا مَنْتَ وَكَنَا تُرَابًا وَعِظَامًا أَئِنَا لَمَدِينُونَ﴾^٢ فهذه الفقر الثلاث مرتبةً بعضها ببعض، ولا تفهم كل واحدة منها إلا بالتي تليها. ولو كان هذا الارتباط عبياً لما ورد في كلام الله عز وجل^٣. وفي نظره ابن الأثير هذه دعوة للنظر إلى النص على أنه وحدة متماسكة، وإذا كان بعض النقاد القدماء مثل قدامة بن جعفر وأبي هلال العسكري وغيرهما قد عدوا هذا النوع من التضمين عبياً^٤، من خلال نظرهم إلى وحدة البيت الشعري وعدم تجاوزها إلى وحدة النص، فإنّ ابن الأثير يصر، ضمناً من خلال أمثلته وتلميحياته، عن موقف متقدم يتجاوز النظارات الجزئية والأفكار الموروثة إلى جعل وحدة النص معياراً للحكم، وقد ورد ذلك في حديثه عن أنواع السرقات الأدبية أيضاً، فكان النوع الأخير قائماً على القصيدة بأكملها موضوعاً وأسلوباً، وهو عند ابن الأثير، اتحاد الطريق واختلاف المقصود، ومثاله أن يسلك الشاعران طريقاً

^١ - امرئ القيس،*الديوان*، ص ١٨. وفيه (بحوزه) بدلاً من (بصلبه)، و(فيك) بدلاً من (منك).

^٢ - *الصفات*، ٥، ٥٣.

^٣ - ينظر: ابن الأثير،*المثل المسائر في أدب الكاتب والشاعر*، تحقيق: أحمد الحوفي، ويدوي طباعة، ٢٠١٣، ٢٠٢. مصر: نصبة مصر للطباعة والنشر، د.ت.

^٤ - ينظر: ابن جعفر،*نقد الشعر*، تحقيق: كمال مصطفى، ٢٢٢. الطبعة الثالثة، القاهرة: مكتبة الحاجي، ١٩٧٩. والعسكري،*الصناعتين: الكتابة والشعر*، تحقيق: علي محمد البخاري، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ٣٦. بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٩٨. وابن رشيق،*العمدة في مخالن الشعر وآدابه*، تحقيق: محمد فرقان، ٣٢٢. الطبعة الثانية، دمشق: مطبعة الكاتب العربي، ١٩٩٤.

واحدة فتخرج بـها إلى موردين أو روتين، وهناك يتبين فضل أحدهما على الآخر. ومن ذلك ما توارد عليه البحترى والمتنى في وصف الأسد في قصيدين مشهورتين، وقد جاء في قصيدة البحترى:

يَحْدُّ نَاباً لِلْقَاءِ وَمَخْلَبَا
غَدَاهَ لَقِيتَ الْلَّيْثَ وَاللَّيْثُ مُخْلِرٌ
هِزِيرًا مَشِى يَغْسِي هِزِيرًا وَأَغْلَبَا
مِنَ الْقَوْمِ يَغْشَى باسِلَ الْوَجْهِ أَغْلَبَا
وَجَاءَ فِي قَصِيدَةِ الْمَتَنِيِّ:

أَمْعَفَ اللَّيْثَ الْهَزِيرَ بِسَوْطِهِ
لَمْنَ ادْخَرْتَ الصَّارِمَ الْمَصْقُولَا؟
وَرَدَ إِذَا وَرَدَ الْبَحِيرَةَ شَارِبًا

ويرى ابن الأثير أن البحترى برع في صوغ الألفاظ وطلاؤ السبك، لكن المتنى أفضل منه في الغوص على المعانى؛ فالبحترى اقتصر على وصف شجاعة المدوح من خلال تشبيهه بالأسد مرة، وفضيله عليه مرة أخرى، وأما المتنى فإنه تفنّن في وصف الأسد صورته وهيئة مشيه واحتياله، وشبيه المدوح به في الشجاعة، وفضلّه عليه بالسخاء. واعلم أن توارد اثنين على مقصد واحد يشتمل معانى عدّة أىّين في المفاضلة من التوارد على معنى واحد.^٣ ولعل في دراسة قضية السرقات على المستوى الكلى للقصيدة تطويراً لهذه القضية من جانب، وتعمقاً في اكتشاف فاعلية النصوص، من جانب آخر. وقد أطلق على هذه الفاعلية بين النصوص في العصر الحديث مصطلح التناص^{*} Intertextualite، والحاذق هنا من يُخفي تلك الصلة ويعمل على صهر تلك المعانى من خلال قدرته على الصياغة والبناء الفنى لخلق نص شعري تخيلي.

ويبدو الأساس الثقافي واضحاً عند ابن الأثير في صدوره عن وحدة الثقافة في تنوع العلوم، فيُفيد من اطلاعه على العلوم الأخرى وخبره من خلالها على تقوية رأيه؛ فيرى مثلاً أن صاحب الاجتهاد من الفقهاء يتبع عليه معرفة آيات الأحكام وأنبخار الأحكام، ومعرفة الناسخ والمنسوخ من الكتاب

١ - البحترى، الديوان، شرح حسن كامل الصيرفي وتحقيقه، ٢٠٠١، ١٩٩٢، ٢٠٠. وفي الرواية: هزيرٌ مشى.. وأغلب.

٢ - المتنى، الديوان، شرح عبد الرحمن البرقوقي، ٣٥٤/٣.

٣ - بنظر: ابن الأثير، المثل المسائر، ٣، ٢٨٧ - ٢٦٥.

* - التناص: عند كريستينا، هو أحد ميزات النص الأساسية، التي تجعل إلى نصوص أخرى سابقة عنها، أو معاصرة لها. ويرى بارت أن قانون التناص هو لامفافية النص. بنظر: علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ١٥٠، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتاب اللبناني، والدار البيضاء: سوشريس، ١٩٨٥. م.

والسنة، ومعرفة علم العربية، ومعرفة الفرائض والحساب من المعلوم والمجهول. وكذلك يجري الحكم على الكاتب إذا أحب الترقى إلى درجة الاجتهاد في الكتابة؛ فإنه يحتاج إلى أشياء كثيرة، لكن رأسها وعمودها وذروة سلامتها ثلاثة أشياء هي: حفظ القرآن الكريم، والإكثار من حفظ الأخبار النبوية، وحفظ الأشعار^١. فعندما يكون الفقيه ملماً بالأمور التي ذُكرت، يكون في رأيه واجتهاده مصيبة أكثر، وقريباً من الحق والشريعة، وكذلك الكاتب؛ فإنه، عندما يكون حافظاً ما ذُكر، يستطيع أن يوظّف ذلك على قدر اجتهاده في كتاباته، ومن ثم يصبح أكثر إجاده في التعبير والبيان. ولكن ابن الأثير لا يتوقف عند هذا الحد، وإنما يجعل معيار ثقافة الأديب الانفتاح على مختلف الفنون والصناعات، وقد دعا إلى ذلك في فن الكتابة عندما رأى أن "صاحب هذه الصناعة يحتاج إلى التشبيث بكل فن من الفنون، حتى إنه يحتاج إلى معرفة ما تقوله النادبة بين النساء، والماشطة عند جلوة العروس، وإلى ما ي قوله المنادي في السوق على السلعة".^٢.

وقد ميّز ابن الأثير بين مهمّة العالم البلياني ومهمّة العالم النحوبي؛ فالنحوبي يبحث في صحة الكلمة صرفاً وفي التركيب السليم نحوياً من علاقات الإسناد وصحة دلالتها على المراد، ومهمّته هي ضبط الألفاظ والتراتيب ضبطاً سليماً وفق دلالتها وطبقاً لقواعد الإعراب. أمّا البلياني فإنه يبدأ من حيث انتهي النحوبي ليكشف السرّ وراء تلك العلاقات من نواحٍ هائلة، وهذا يختص بدراسة النصوص الأدبية. فمهمة النحوبي تتناول النصين العلمي والأدبي على حد سواء، وربّما لا يدرك النحوبي ما في النص الأدبي من فصاحة أو بلاحقة^٣. وقد كان هذا التمييز منطلقاً لابن الأثير في كثيرٍ من القضايا والأراء. ويتبّع ذلك من خلال حوار جرى بينه وبين أحد النحوين في الآية الكريمة **﴿فَلَمَّا أَنْ جَاءَ الْبَشِيرُ أَلْفَاهُ عَلَى وَجْهِهِ﴾**^٤. ففي رأي النحاة أنَّ (أنْ) الواردَة بين (لما) الشرطية و فعل الشرط زائدة، فإذا حُذفت كان المعنى سواء. وينكر ابن الأثير هذا الرأي، ويرى أنَّ هذا من أسرار الفصاحة والبلاغة

^١ - ينظر: ابن الأثير، *المثل المسائر*، ١/١٠٢.

^٢ - المصدر السابق، ١/٦٢.

^٣ - المصدر السابق، ١/٣٦.

^٤ - سورة يوسف، ٩٦.

التي لا فتيا للنحواء فيها؛ فورود (أنْ) بعد (لما) يدلّ على أنَّ ثمةً تراخيًا وإبطاءً في حدوث الفعل، على حين إذا سقطت (أنْ) دلّ ذلك على الغور. ولو حكمنا بزيادتها لكان ذلك قدحًا في كلام الله؛ إذ حاشاه أن ينطق بزيادةٍ لا حاجة إليها، وإذا كان التطويل الذي لا حاجة إليه عيباً في الكلام، فكيف يكون من باب الإعجاز إذا كان في ذلك عيبٌ؟ ومعلوم أنَّ قصة النبي يوسف عليه السلام كان فيها مدة بعيدة مذ ألقاه إخوته في الجب إلى أن جاء الشير إلى أبيه عليهما السلام، ومن ثم جيء بـ(أنْ) بعد (لما) لما في القصة من فترات زمنية بين أحدهما. ^١ وفي رأي ابن الأثير هنا تحامل على النحوين؛ فإذا كانت (أنْ) زائدةً نحوياً لا عمل لها في ما بعدها، فإنَّ اللمسة البينية فيها تتجلّى في ما ذكره ابن الأثير بلاغياً، وهو داخل في حكم الإعجاز، وليس في هذا تناقض، بل لعله من رأي ابن الأثير ذاته عندما ذكر الفرق بين النحوي والبيان؛ وذلك أنَّ مهمَّةَ العالم البصري تبدأ من التحوُّر وتجاوزه إلى ما وراءه من أبعاد جمالية. ووفقاً لذلك فقد رصد ابن الأثير سياق الحذف وأنواعه تحت باب الإيجاز، ورصد مواطن الذكر وأنواعه تحت باب الإطناب. ^٢ وهذه المحاولة، تنسجم والأسلوبية الحديثة Stylistique التي تنظر إلى الجملة بوصفها جزءاً من كلّ تتصل به اتصالاً عضوياً، وتتفاعل معه في عمليات مقصودة، تكشف عن نظام النص في بناء عباراته وخصائصه التركيبية التي لا تبتعد عن حدود النص الأدبي، ^٣ فتعلن بذلك عن أدبية ذلك النص. وفي الإطار ذاته فإنَّ الأدبية كانت معتمدة في نقد ابن الأثير على الرغم من أنها من المصطلحات الحديثة التي تطلق "على ما به يتحول الكلام من خطاب عادي إلى ممارسة فنية إبداعية". ^٤ ويومئ ابن الأثير إلى أبيات لأبي العناية في قصيدة مدح فيها الم Heidi، إذ يقول: ^٥

^١ - ينظر: ابن الأثير، المثل السائر، ١٣ / ٣، ١٤٠٠.

^٢ - ينظر: ابن الأثير، المثل السائر، ٢ / ٢١٦ وما بعد — ٢٨٠ وما بعد.

* - الأسلوبية: "درس، موضوع دراسة الأساليب، وميزات التعبير اللغوية." علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ١١٤٠.

^٣ - ينظر: عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ٣٤٨، ٣٤٩.

^٤ - المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ١٣٢. الطبعة الثالثة، ليبيا وتونس: الدار العربية للكتب، د.ت.

^٥ - أبو العناية، الديوان، ٢٧٥.

أَتَتْ الْخَلَاقَةُ مُنْقَادَةً
 إِلَيْهِ تُجْرَرُ أَذِيَّالَهَا
 وَلَمْ يَكُنْ يَصْلَحُ إِلَى لَهَا
 لَرْلَرَلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا
 وَلَوْ رَامَهَا أَحَدٌ غَيْرُهُ
 وَلَوْ لَمْ تُطِعْهُ بَنَاتُ الْقُلُوبِ
 لَمَّا قَبِلَ اللَّهُ أَعْمَالَهَا

فيعلق ابن الأثير على هذه الآيات بقوله: "اعلم أن هذه الآيات... من رقيق الشعر غزلاً ومدحًا، وقد أدع عن مدحها الشعراء من أهل ذلك العصر، ومع هذا فإنك تراها من السلاسة واللطافة على أقصى الغايات. وهذا هو الكلام الذي يسمى السهل المتنع، فتراه يطمعك، ثم إذا حاولت مماثلة راغ عنك كما يروغ التغلب، وهكذا ينبغي أن يكون من خاص في كتابة أو شعر".^١ ولعل السر في ذلك هو قدرة الأديب على اختيار الكلمة المناسبة ووضعها في التركيب المناسب، فمثله، في رأي ابن الأثير، مثل من يأخذ لآلئ ليست من ذرات القيم الغالية، فيخيل للناظر، من حسن تأليفه وإتقان صنعته، أنها ليست تلك التي كانت منتورة مبددة، وعلى العكس من يأخذ لآلئ من ذرات القيم الغالية، فيفسد تأليفها، ويضع من حسنها، وكذلك يجري حكم الألفاظ مع فساد التأليف. وإذا تأملنا القرآن الكريم وجدنا ألفاظه مستعملة عند العرب، ومع ذلك فإنه يفوق كلامهم ويعلو عليه، وليس ذلك إلا لفضيلة التركيب.^٢ وعلى أساس تلك النظرية عقد موازنة بين كلام الله عز وجل وكلام البشر، لإثبات الفرق بينهما والإذعان لكلام الله المعجز، وذلك من خلال إضفاء صفة الحسن أو القبح على المفردة وهي في سياقها التركيبي، ومثاله لفظة (القمل) التي وردت في بيت الفرزدق:^٣

مِنْ عِزِّهِمْ جَحَرَتْ كُلِيبٌ بَيْتَهَا زَرِيَا، كَانُوكُمْ لَدَيْهِ الْقُمُلُ

فقد وردت في بيت الفرزدق غير حسنة، على حين وردت في الآية الكريمة: «فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الطُّوفَانَ وَالْجَرَادَ وَالْقُمُلَ وَالضَّفَادِعَ وَالدَّمَ آيَاتٍ مُّفَصَّلَاتٍ فَاسْتَكْبِرُوا هُنَّ حَسَنَةٌ لَا ثَقَةٌ»، في رأي ابن

١ - ابن الأثير، المثل المسائر، ١٩٤ / ١

٢ - ينظر: المصدر السابق، ١ / ٢٠٩

٣ - الفرزدق، الديوان، شرح: علي مهدي زيتون، ٢٥١ / ٢. والزرب: الزرية للماشية.

٤ - الأعراف، ١٣٣.

الأثير، لأنها جاءت ضمن الكلام ولم ينقطع عندها خلافاً لبيت الشعر؛ إذ جاءت في القافية وانقطع الكلام عندها.^١ وابن الأثير في هذا الكلام متاثر بنظرية النظم الجرجانية؛ وأساسها، عند عبد القاهر، تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض. ففي قوله تعالى: ﴿وَقِيلَ يَا أَرْضُ أَبْلَعِي مَاءَكَ وَيَا سَمَاءَ أَفْلَعِي وَغَيْضَ الْمَاءِ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَأَسْتَوْتُ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بَعْدًا لِلْقُوَّمِ الظَّالِمِينَ﴾^٢، يقول عبد القاهر: "فتأمل: هل ترى لفظة منها بحثت لو أخذت من بين أخواها وأفردت لأدلت من الفصاحة ما توديه وهي في مكانها من الآية".^٣ ومن هنا يرى عبد القاهر أنَّ الألفاظ لا تتفاصل من حيث هي ألفاظ مجرد أو كلام مفردة، إنما الفضيلة وخلافها في ملاجمة معنى اللفظة معنى التي تليها، مما لا تعلق له بصريح اللفظ. وما يشهد لذلك أنَّك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تتقل عليك وتتوحشك في موضع آخر، فمن ذلك لفظ (الأحدع) في بيت الصمة بن عبد الله القشيري:

تَلَفَّتْ نَحْوَ الْحَيِّ حَتَّى وَجَدْتِي وَجَعْتُ مِنَ الْإِصْغَاءِ لِيَّا وَأَخْدَعَاهُ

وفي بيت البحري:

وَإِنِّي وَإِنْ يَلْعَنِي شَرَفُ الْغَنِيِّ وَأَعْتَقْتَ مِنْ رِقِّ الْمَطَامِعِ أَخْدَعِي

فليها في هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن، ثم إنَّك تتأملها في بيت أبي قاتم:^٤

يَا دَهْرُ قَوْمٍ مِنْ أَخْدَعِيكَ، فَقَدْ أَضْجَحْتَ هَذِهِ الْأَنَامَ مِنْ خُرُوقَكَ

فتحدها ثقيلة على النفس، أضعاف ما كانت عليه من الحفة والروح هناك.^٥ وقد عزا ابن الأثير ذلك إلى العلة الصرفية؛ على أنها جاءت في بيت الصمة بن عبد الله في صيغة المفرد، فكانت حسنة

١ - ينظر: ابن الأثير، المثل السائر، ١٦٨/١.

٢ - هود، ٤٤.

٣ - الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ٤٥.

٤ - أبو تمام، ديوان الحماسة بشرح المزروقي، وتحقيق: أحمد أمين، وعبد السلام هارون، المجلد الثاني، ١٢١٨.

٥ - البحري، الديوان بشرح الصيرفي، ٢/١٢٤١ وفي الرواية: شرف العلا — وذل المطامع.

٦ - أبو تمام، الديوان بشرح التبريزي، وتحقيق: محمد عبد عزام، ٤٠٥/٢. وفيه: قوم أخدوك... أضجحوك هذا الأئم.

٧ - ينظر: الجرجاني، دلائل الإعجاز، ٤٦ وما بعد. وينظر: ابن الأثير، المثل السائر، ١٦٦.

رائقة، وبالمقابل فقد جاءت في بيت أبي تمام في صيغة الثنائية فكانت مستكرهه ثقيلة على السمع.^١ فقد عني ابن الأثير بالصيغة الصرفية الجرس الصوتي للحروف ودوره في إضفاء صفة الفصاحة على اللفظ المفرد، خلافاً لعبد القاهر الجرجاني الذي لم يولِ اللفظ المفرد سمة الفصاحة بعيداً عن السياق. وقد اعتمد ابن الأثير المحاكمة الجزئية على أساس المفردات في كثير من الأمور، ولاسيما عندما جعل الفصاحة سمة للألفاظ المفردة متأثراً بابن سنان الخفاجي^٢، وربط الفصاحة بخارج الأصوات، فاستحسن لفظة الديمة على البُعْاق، رغم أنَّهما متراوحتان. وقد بلغت عنایته باللفظ المفرد درجة احتجاء الكلمة من التركيب نحو الكلمة (مستشاررات) في بيت أمرئ القيس:^٣

غَدَائِرُهُ مُسْتَشِرَاتٌ إِلَى الْعَلَا
تَضَلُّ الْمَدَارِي فِي مَثْنَى وَمُرْسَلٍ

فكلمة (مستشاررات) ثقيلة في النطق لتقارب حروفها، أي الناء والشين والزاي.^٤ لكنَّ ثقل هذه اللفظة لا يسلُّها فصاحتها؛ وذلك في سياقها الذي يعبر فيه الشاعر عن كثرة تجاهيد شعر المحبوبة وارتفاع ذواهبه، فتغيّب في شعر كثيف بين مرفوع إلى فوق ومرسل إلى أسفل، ولا يمكن استبدال كلمة أخرى بمستشاررات تؤدي الدلالة ذاتها. وكذلك لفظة (ضيزي) في قوله تعالى: ﴿كُلُّكُمُ الذَّكَرُ وَلَهُ الْأَثْنَى، تِلْكَ إِذَا قِسْمَةً ضِيْزِي﴾^٥، ففي رأي ابن الأثير أنَّ كلمة جاثرة أو ظالمة أحسن من كلمة ضيزي وأبلغ، إلا أنَّ نظم الآية على الألف المقصورة، جعلها مناسبة. لكنَّ الرد على المدعين بـ(قسمة ضيزي) يؤدي الدلالة في تمويل ادعائهم وقسمتهم، لما لأصوات حروفها في السمع من وقع يلفت عنایة المتلقى إلى تأملها، ولاسيما في إشباع حرقة الحرفين (الصاد والزاي) المجهوريَّين بما يناسب حرف المد اللاحق كلاً منها؛ أي: ضِي زَي، ومن ثمَّ يعسر أن يحلَّ أي دال محلَّ دال آخر لأداء

^١ - ينظر: ابن الأثير، *المثل السائر*، ١/٢٩٦.

* - ينظر: ابن سنان الخفاجي، *سر الفصاحة*، تحقيق: علي فودة، ٦٠ وما بعد. الطبعة الثانية، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٩٤.

^٢ - أمرؤ القيس، *الديوان*، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ١٧٠.

^٣ - ينظر: ابن الأثير، *المثل السائر*، ١/٢٠٤، ٢٠٥.

^٤ - سورة النجم، ٢١، ٢٢.

^٥ - ينظر: ابن الأثير، *المثل السائر*، ١/١٧٧.

الدلالة ذاتها في السياق بعينه، لما يؤديه مبني الكلمة من دور في الدلالة، نظراً إلى عدد أصوات الكلمة ومحارجها وصفاتها.

إن تلك الدقائق تحتاج إلى ذوق أدبي فني يجعل الناقد قادرًا على اكتشاف جماليتها وإيصالها إلى المتلقى، ولاسيما أن ابن الأثير عنى بمشاركة المتلقى وتفعيل استجابته في حديثه عن حسن الابداء وبراعة التخلص ومدى قدرة الأديب على وضع المتلقى في الجو المناسب للنص والعمل على تشويقه في الانتقال من غرض إلى آخر. وكذلك عندما ربط الفصاحة بالنونق، فإن المتلقى هو المتلوق القادر على التمييز بين الحسن والقبح، وإن كان ذلك مخالفًا لقياس اللغوي، كما أشار إلى لفظة (فقد) في بيت

عنترة:

فَإِنْ يَبْرَا فَلَمْ أَنْفَثْ عَلَيْهِ
وَإِنْ يُفْقَدْ فَحُقْ لَهُ الْفُقُودُ

فهي جمع تكسير للمصدر (فقد) وهو جمع جائز قياساً، لكنه غير مستساغ في النونق. ومثاله أيضاً قول المتنبي:

وَالْقَوْمُ فِي أَعْيَانِهِمْ خَرَرْ
وَالخَيْلُ فِي أَعْيَانِهَا قَبْلُ

فقد جمع كلمة (عين) بمعنى العين الناظرة على (أعيان) وذلك جائز من جهة القياس، لكن النونق يأتي ذلك، ولا تجد له حلولاً على اللسان.^١ لكن يجب ألا يجعل النونق تحيزاً في اللغة وأحكامها، فاللغة غنية بمفرداتها وتصارييفها، والأديب قادر على اختيار الحسن الذي يتلاءم والقياس اللغوي من جانب، ويكون له أثره في إدراك فاعلية التنوّق الجمالي من جانب آخر. ولذا لا يمكن تعميم هذا الرأي، لأن النونق السليم يكون مسائراً، غالباً، قواعد اللغة النحوية والصرفية؛ فتراء، في بعض الأحيان، نابياً عمّا هو خارج عنها، ففي قول المتنبي:

فَلَا يُبْرِمُ الْأَمْرُ الَّذِي هُوَ حَالِلٌ
وَلَا يُحَلِّلُ الْأَمْرُ الَّذِي هُوَ بَرِمٌ

^١ - أبو تمام، ديوان الحماسة، شرح النميري، وتحقيق: محمد عبد عزام، ٢٢٠ / ١.

^٢ - المتنبي، الديوان بشرح البرقوقي، ٤ / ٢٣، والخرر: ضيق العين. والقبل في الخيل: أن تقبل إحدى العينين على الأخرى.

^٣ - بنظر: ابن الأثير، المثل السائر، ١ / ٢٩٩ - ٣٠٢.

^٤ - المتنبي، الديوان بشرح البرقوقي، ٤ / ٢٠٦ وفيه: "ولا برم" موضع "فلا برم"، و"برم" موضع "برم".

يرى ابن الأثير أن لفظة (حالل) نافرة عن موضوعها، وكانت له عنها مندوحة، لأنَّه لو استعمل عوضاً منها لفظة (ناقض)، لجاءت اللفظة قارِّة في مكانتها، غير قلقة ولا نافرة.. ففكُ الإدغام في الثلاثي ونقلُه إلى اسم الفاعل قبيحٌ، فلا يحسن أن يقال: بل الشوب فهو بالل، ولا سُلُّ السيف فهو سالٌ، وما شابه ذلك.^١ فالذوق السليم يساير قواعد اللغة تارة، وبمخالفتها تارة أخرى.

لكنَّ ابن الأثير يتتجاوز الأدبية والذوق وقواعد اللغة إلى الإجراءات المنطقية والرياضية، ويقيس عليها الاستعارة المبنية على غيرها، ليبرهن على صحتها، فيقول: "ألا ترى أنَّ المنطقي يقول في المقدمة والنتيجة: كُلُّ إنسانٍ حيوانٌ، وكُلُّ حيوانٍ نَمٌ، فكُلُّ إنسانٍ نَمٌ؟ وكذلك يقول المهندس في بعض الأشكال الهندسية: إذا كان خطٌّ (أ ب) مثل خطٌّ (ب ج)، وخطٌّ (ب ج) مثل خطٌّ (ج د) فخطٌّ (أ ب) مثل خطٌّ (ج د). وهكذا أقول أنا في الاستعارة: إذا كانت الاستعارة الأولى مناسبة، ثمَّ بني عليها استعارة ثانية، وكانت أيضاً مناسبة، فاجتمع مناسب، وهذا أمر برهانٌ، لا يتصور إنكاره".^٢ ويدو قياس ابن الأثير في غير مكانه؛ إذ ثمة بونٌ شاسعٌ بين الاستعارة، بوصفها فناً، والمنطق الفلسفـي أو الرياضـي، فالاستعارة لا يمكن أن تُحدَّد بالتناسب المنطقي بين طرفيها، لأنَّ المبدع هو الذي يخلق هذا التناسب؛ فيُوجِد التناسب بين أطراف غير مناسبة، سواءً أكان هذا التناسب بين طرفي استعارة واحدة أم أطراف استعارات متعددة، وعلى قدر إبداعه تحسـن الاستعارة أو لا تحسـن، أمـا أن نكـيل الاستعارة أو غيرها من فنون البلاغـة بقيود المنطقـي، فهـذا إيجـاحـاف بحقـ هذا الفنـ وتـفـريـطـ بهـ. ويـتـحدـ المـقـيـاسـ الإـحـصـائـيـ موـضـعاـ لهـ فيـ نـقـدـ ابنـ الأـثـيرـ؛ فـفـيـ حـدـيـثـهـ عـنـ الـمعـانـيـ الـمـبـدـعـةـ يـقـولـ: "وـقـدـ قـيـلـ: إـنـ أـبـاـ قـمـ أـكـثـرـ الشـعـرـاءـ الـمـتأـخـرـينـ اـبـداـعـاـ لـلـمـعـنـىـ، وـقـدـ عـدـتـ مـعـانـيـ الـمـبـدـعـةـ فـوـجـدـتـ ماـ يـزـيدـ عـلـىـ عـشـرـينـ مـعـنـىـ".^٣ ومن هنا يقومُ ابن الأثير أيضاً بـشـعرـ المـتـبـنيـ تـقـوـيـماـ إـحـصـائـياـ، فيـقـولـ: "وـلـمـ تـأـمـلـتـ شـعـرـهـ... وـجـدـتـهـ أـقـسـاماـ خـمـسـةـ: خـمـسـ فيـ الغـاـيـةـ الـيـقـيـ اـنـفـرـدـ هـاـ دـوـنـ غـيـرـهـ، وـخـمـسـ مـنـ الشـعـرـ الـذـيـ يـسـاوـيـهـ فـيـ غـيـرـهـ، وـخـمـسـ مـنـ مـوـسـطـ الشـعـرـ، وـخـمـسـ دـوـنـ ذـلـكـ، وـخـمـسـ فيـ الغـاـيـةـ الـمـتـهـقـرـةـ الـيـقـيـ لـاـ يـعـاـدـ هـاـ، وـعـدـمـهـاـ خـيـرـ مـنـ

^١ - ينظر: ابن الأثير، المثل السائر، ١/٣١٦، ٣١٧.

^٢ - ابن الأثير، المثل السائر، ٢/٩٢.

^٣ - المصدر السابق، ٢/١٩.

وجودها".^١ ويندو هذا الحكم عاماً يمكن إخضاع شعر أي شاعر لهذا التصنيف، وليس فيه إنصاف بحق المتنبي الذي يغلب على شعره التميز والإبداع، ومن ثم لا يمكن اعتماد المقاييس الإحصائي في مثل هذه الأحكام التي ينبغي أن تكون في تقدير الأكثر والأقل؛ كأن يقال: معظم معانٍ أبي قحافة مبتعدة مثلاً، وأغلب شعر المتنبي متميز. ولا يمكن أن يكون الإحصاء إلا بإخضاع شعر أولئك لمعايير نقدية وفنية، نظرًّا أنَّ ابن الأثير لم يقوِّمه وفقاً لها، وإنما أحکامه صادرة عن تأملٍ وتنوّق.

لقد كان ابن الأثير بارعاً في فن الكتابة^{*}، الذي ازدهر في العصر المملوكي، لذلك فقد كانت الشواهد الشرعية في (المثل السائر) من إنشاء ابن الأثير ذاته، وكانت آراءه النقدية في ثقافة الأديب ودعائم النثر وبلاعنة النص المكتوب وحسن بنائه، على أساس صناعته تلك. ولكن طغيان الذاتية كان واضحاً في أحکامه وآرائه في ما يتعلق بهذا الفن، ولا سيما عندما يوازن بينه وبين غيره من الكتاب، وقد ورد ذلك في حديثه عن السجع؛ إذ إنَّ مُهَاجَّة شروطَ للسجع الحسن، من أهمَّها: أن تكون الكلمات المسجوعاتان ذواتي معندين مختلفين، وقد وقع في ذلك فحول الكتاب، منهم الصابي في قوله: "الحمدُ لِلَّهِ الَّذِي لَا تدرُكُهُ الأَبْصَارُ بِالْحَاظَاهَا، وَلَا تَحْدُهُ الْأَلْسُونُ بِالْفَاظَاهَا، وَلَا تُخْلِقُهُ الْعَصُورُ بِمَرْوَرَاهَا، وَلَا تَهْرُمُهُ الدَّهُورُ بِكَرْوَرَاهَا". ثم أورد ابن الأثير تقليداً بأكمله من إنشائه وآخر من إنشاء الصابي.^٣ لكن حكم ابن الأثير هو الطاغي، وقد دفع هذا أحدَ الباحثين إلى القول: "إنَّ حكمه (ابن الأثير) يكون سليماً لو وازن بين شخصين ليس هو واحداً منهم، أما أن يكون خصماً وحكمماً فلا تقرَّه على ذلك، ولو كان الحق في جانبه، فإنَّ مُجَرَّدَ اتّخاذه هذا الموقف موقف الخصم والحكم ينحرف به عن الحق".^٤

ومن الإجراءات التي اعتمدتها ابن الأثير احتفاؤه بكثرة التقسيم والتفرع، وهو النهج الغالب على الكتاب، لغبته الطابع التعليمي عليه، وقد نقد ابن الأثير، على الرُّغم من ذلك، الغزالي في تقسيمه المجاز أربعة عشرَ قسماً، وهي بمحملها، في رأي ابن الأثير، ترجع إلى أنواع المجاز الثلاثة التي تحدث

^١ - المصدر السابق، ٣ / ٢٢٨.

* ينظر: الشيخ عبد الواحد حسن، صناعة الكتابة عند ضياء الدين بن الأثير، ٤١ وما بعد.

^٣ - ينظر: ابن الأثير، المثل السائر، ١ / ٢١٧ - ٢٢١ وما بعد.

عنها، أي التوسيع، والتضليل، والاستعارة، ولا تخرج عن أي منها.^١ وقد حاول ابن الأثير في تقسيماته ألا يترك نوعاً إلا ذكره، على أن يكون في كل قسم ما يميزه من الآخر، ولعل حرصه هذا أوقعه، كما وقع الغرالي، في شرك كثرة التقسيمات وتدخلها. ويتبين ذلك عند ابن الأثير في تقسيمه السرفات الشعرية، وأيضاً في تقسيمه السجع إلى أنواع متداخلة، فالقسم الثاني منه هو أن تكون الفقرة الثانية أطول من الأولى، طولاً لا يخرج بها عن حد الاعتدال، ويُستثنى من هذا القسم ما كان السجع فيه على ثلاث فقر، فإن الثالثة وحدها ينبغي أن تكون مقدار الأولى والثانية كليهما؛ فإذا كانت الأولى أربع لفظات والثانية مثلها، تكون الثالثة عشر لفظات، أو إحدى عشر لفظة، ومثاله ما قاله في وصف صديق: "الصديق من لم يتعجب عنك بخالق، ولم يعاملك معاملة حالف، وإذا بلغته أذنه وشابة أقام عليها حد قاذف أو سارق". فإذا زادت الأولى والثانية زادت الثالثة بالحساب، وإذا نقصت الأولى والثانية نقصت الثالثة، وقس على ذلك. ولا ضير في أن تكون الفقرات الثلاث متساویات، نحو قوله تعالى: ﴿وَاصْحَابُ الْيَمِينِ مَا اصْحَابُ الْيَمِينِ، فِي سِرِّ مَخْضُودٍ، وَطَلْحٌ مَنْضُودٌ، وَظِلٌّ مَمْدُودٌ﴾.^٢ فالفقرات المسجوعة تتتألف كل واحدة من لفظتين، ولو جعلت الثالثة خمس لفظات لما كان ذلك معيناً.^٣ ولاشك أن أثر التتكلف ظاهر في هذا التقسيم؛ فإذا كنا نتفق مع ابن الأثير في أن تكون الفقرة الثانية أطول من الأولى كي لا يظهر الكلام مبتوراً، فإننا لا نواجهه على إحصاء ألفاظ كل فقرة، فالتناسق بين الفقرات يكون من خلال ما يتطلبه المعنى من ألفاظ، وهذا يصدر عن طبع وفطرة، أما أن نحصر على القيام بعملية إحصاء لكل فقرة، فلا يخفى ما في هذا من مدعاه إلى التصنّع يكون الكاتب المهووب في غنى عنها.

يمكن القول: إن ثمة تداخلاً واحتلاطاً وجمعًا بين منظورات متناففة أحياناً، ومن ذلك الجمع بين مفهوم الأدبية والنظرية المعيارية الثابتة، وبين الجانبين الانطباعي والقاعدبي. ولعل ذلك الخلط

^١ - ينظر: ابن الأثير، المثل المسائر، ٢/٧١.

^٢ - الواقع، ٢٧، ٣٠.

^٣ - ينظر: ابن الأثير، المثل المسائر، ١/٢٥٦.

والاضطراب يسفران عن رؤية غائمة تفتقر إلى الاتساق الداخلي، وتبدو فاقدة عن النهوض ببناء منظور متكامل ورؤية منتظمة.

الرؤى النقدية بين التأصيل والتجديد:

لعلنا نستطيع أن نخلو الرؤية النقدية عند ابن الأثير، لأنّ ثمة وعيًا يصدر عنه الناقد، وينطلق فيه من مفاهيم ومقولات وأحاسيس ذاتية، وهو ما يشفّ عن التصور وينتج الرؤية. ولقد تجلّت نزعة ابن الأثير إلى الإبداع والإثبات بما لم يأتِ به السابقون، في كثير من آرائه سواء أصab في ذلك أم لم يصب. ولعل تلك التزعة جعلته يؤمن بأنّ المعانٍ لا تنفد، ومن ثمّ فإنّ "المحدثين أكثر ابتداعاً للمعنى، واللطف مأخذًا، وأدقّ نظراً".¹ فالمجال الثقافي للمحدثين يفوق المجال الثقافي عند القدماء، وذلك في ظل التحضر المدنى المنفتح الذى عاش فيه المحدثون مقابل الحياة الصحراوية البدوية التي عاشهما القدماء، ويعلّل ابن الأثير ذلك تعليلاً إيديولوجياً؛ إذ إنّه يربط الانفتاح الثقافي للمحدثين بالدين الإسلامي الذي طور مناحي الحياة؛ فمن وجهة نظر ابن الأثير أنّ "المحدثين عظم الملك الإسلامي في زمامهم، ورأوا ما لم يره المتقدمون".² فالحضور الدالّ هنا هو عموم الملك الإسلامي، لكنّ الغياب الدالّ أيضًا هو تخصيص الملك الإسلامي بزمن الأيوبيين؛ أي زمن ابن الأثير نفسه الذي شهد تحرير القدس على يد صلاح الدين الأيوبي، والاحتراك بالفرجنة وغيرهم.

وقد وضّح ابن الأثير منهجه في تبيّن أشعار العرب عندما قال: "لم أكن من أخذ بالتقليد والتسليم في اتّباع من قصر نظره على الشعر القديم؛ إذ المراد من الشعر إنّما هو إيداع المعن الشريف في اللفظ الجزل واللطيف".^٣ وهذه رؤية شائعة لدى كثير من النقاد القدماء؛ فالناقد لا يحكم على الشاعر من خلال عصره، وإنّما من خلال شعره و إبداعه. لكنّ ابن الأثير كان "أكثر ميلاً إلى معانٍ المحدثين وجمال صنعتهم"^٤ ومن ثمّ فإنّ نزعة التجديد والإبداع في نفس ابن الأثير جعله يميل إلى ثلاثة شعراً

^١ - ابن الأثير، المشل السائر، ٢/٥١.

٢ - المصدر السابق، ٥١٠/٣

٣ - المصادر المساعدة، ٢٢٥/٣

^٤ - سلام، محمد زغلول، ضياء الدين بين الأثير، ٧٠.

محدثين؛ هم: أبو تمام والبحتري والمتني، فهو لاء في نظره "هم لات الشعر وعزاه ومناته، الذين ظهرت على أيديهم حسناته ومستحسناته، وقد حوت أشعارهم غرابة المحدثين إلى فصاحة القدماء، وجمعت بين الأمثال السائرة وحكمة الحكماء".^١ لذلك آثرهم ابن الأثير على كل شاعر قديم ومحدث. وهو في تلك الشهادة يثبت تفوق المحدثين على القدماء، وذلك من منظور منفتح على إنجاز المستقبل أحياناً، وإن كان داخل المنظور القديم؛ فقد دعا ابن الأثير في حديثه عن النثر إلى حل المنظوم وأشاد به، وقسمه ثلاثة أقسام:^٢

الأول وهو أدناها: نثر بيت الشعر بلغظه من غير زيادة وهذا عيب فاحش؛ فهو كمن أخذ عقداً أتقن نظمه وأحسن تأليفه فأوهاه وبده. ولكن ما يحمد في هذا القسم أن يحفظ لفظ البيت الذي يضم شيئاً لا يمكن تغييره، فهذا لا عيب فيه ويعذر ناثره.^٣

لو كُنْتُ مِنْ مَازِنِ لَمْ تَسْتِحِي إِبْلِي بُنُو الْلَّقِيْطَةِ مِنْ ذُهْلِ بْنِ شَيْبَانَا
فقال ابن الأثير في نثره: "لَسْتُ مِنْ مَنْ تَسْتِحِي إِبْلِي بُنُو الْلَّقِيْطَةِ، وَلَا الَّذِي إِذَا هُمْ بِأَمْرٍ كَانَتِ الْآمَالُ وَسِيَطَةً، وَلَكِنْ أَجْهَلُ الْهَمَلَ، وَأَقْرَبُ الْأَمَلَ، وَأَقْوَلُ سَبَقَ السَّيْفِ الْعَذَلَ". فذكر (بني القيطة) لابد منه، مثلما ذكرها الشاعر.

الثاني وهو أوسطها: يتجلى فيأخذ بعض ألفاظ البيت وأحسن ما فيه. فلأبي تمام في وصف قصيدة قوله:^٤

حَذَاءٌ تَمَلَّأُ كُلُّ أَذْنٍ حِكْمَةً وَبَلَاغَةً وَتُدْرِي كُلُّ وَرِيدٍ

^١ - ابن الأثير، المثل المسائر، المثل المسائر، ٣/٢٣٦، ٢٣٧.

^٢ - المصدر السابق، ١/١٠٣ وما بعد.

^٣ - أبو تمام، ديوان الحماسة بشرح التبريزى، ١/٥ والبيت لفريط بن أبيف.

^٤ - أبو تمام، الديوان بشرح التبريزى، وتحقيق: محمد عبد عزام، ١/٣٩٧. وحناء: حقيقة السير.

فهذا في غاية الفصاحة ويجب أن يؤاخى بمثله، فقال ابن الأثير في نثره: "وكلامي قد عُرفَ بين الناسِ واشتهرَ، وفاقَ مسيرةَ الشمسِ وَالقمرِ، وإذا عُرِفَ الكلامُ صارَتْ المعرفةُ له علامَةً، وأُمِنَّ من سرقَته؛ إذ لو سُرِقَ لَدَلَّتْ عليه الوسامةُ، ومن خصائصِ صفاتِه أن يملأ كلَّ أذنٍ حكمةً".

القسم الثالث وهو أعلىها: أن يُؤخذ المعنى فيصاغ بالفاظ غير الفاظ، ويتبيَّن فيه حدق الصائغ، فإن استطاع الزيادة على المعنى، فتلك الدرجة العالية، ويكون بذلك أولى بالمعنى من صاحبه الأول. ومن أبيات الشعر ما يتسع المجال لنثره، ومنها ما يضيق المجال فيه. ولعلَّ ما يتسع المجال فيه قول المتنبي:^١

لَا تَعْذِلُ الْمُشْتَاقَ فِي أَشْوَاقِهِ حَتَّى يَكُونَ حَشَاكَ فِي أَحْشَائِهِ

فنشره ابن الأثير بقوله: "لا تعذل المحب في ما يهواه حتى تطوي القلب على ما طواه". ومن ذلك: "إذا اختلَّتِ العينانِ في النَّظَرِ، فالعذلُ ضربٌ من المهنَّرِ". أمَّا ما يضيق فيه المجال، ويعسر على الناثر تبديل الفاظ، فمنه قول أبي تمام:^٢

تَرَدَّدَ ثِيَابَ الْمَوْتِ حُمْرًا فَمَا أَتَى لَهَا اللَّيلُ إِلَّا وَهِيَ مِنْ سَنَسٍ حُضْرٍ

فنشره ابن الأثير بقوله: "لم تكسه المثنايا نسج شفارها حتى كسته الجنة نسج شعراها، فبدلَ أحمرَ ثوبِه بأخضرِه وكأسَ حمامِه بكأسِ كوثره".

وتبدو نظرية الكتابة عند ابن الأثير محددة بقوانيين الاستعادة والاقداء بالسلف؛ أي أنَّ صوت الماضي هو الذي يوجه النظرة الحاضرة، فكانَ المعاصر يتكلَّمُ بغير لسانه، ويستعيد اللغة السابقة للإبانة، فلا إبداع ولا ابتكار ولا افتتاح، بل انغلاق وثبات وحمدود، ومن ثمَّ بقيت رؤية ابن الأثير ممحومة بالماضي ومشدودة إليه. وإذا كان النثر هو أكثر ازدهاراً في عصر ابن الأثير، فإنه، على الرغم من ذلك، لم يكن دافعاً أو عاملًا مساعدًا في تأسيس نظريات، وإنما كلَّ ما قام به هذا الناقد هو إعادة قوله ما جاء به القدماء من خلال محاولته وضع عمود للنشر مقابل عمود الشعر. ولم يكن من ابن الأثير إلا الدوران في قوالب القدماء، والانغلاق على التراث. وفي هذا دلالة على محدودية الرؤية، إن لم يكن

^١ - المتنبي، الديوان بشرح البرقوقي، ١٣٢/١.

^٢ - أبو تمام، الديوان، بشرح الخطيب التبريزى، وتحقيق: محمد عبد عزام، ٨١/٤.

دلالة على تعارضها، وكأن النصوص تسسيطر على وعي الناقد فتولّد رؤى متعددة تبعاً للنص، بدلاً من أن يسيطر وعي الناقد نفسه على النصوص ليولّد رؤية موحدة.

ويدل على محدودية الرؤية أيضاً رأي ابن الأثير في الصورة الشعرية؛ إذ يرى أن الفائدة من التشبيه "هي أنك إذا مثلت الشيء بالشيء فإنما تقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به أو معناه، وذلك أوكد في طرق الترغيب فيه، أو التغیر عنه".^١ وفي هذا إشارة إلى اعتقاد ابن الأثير بمقولة (أعذب الشعر أكذبه)؛ أي الكذب الغني الذي يجعل المتلقى يخلق في فضاء الخيال الشعري، ومن هنا فقد دعا ابن الأثير إلى الإفراط والغلو في الشعر، لأنّ أحسن الشعر أكذبه، بل أصدقه أكذبه، لكن درجاته تتفاوت، ليغدو الإفراط مقاييساً نقدياً يفاضل من خلاله ابن الأثير بين الشعراء، ولو كان ذلك بين بيتن؛ فمن ذلك قول المتني:^٢

كَانُهَا تَتَلَاقُهُمْ لِتَسْلُكُهُمْ فَالظُّعْنُ يَفْتَحُ فِي الْأَجْوَافِ مَا تَسْعَ

وقول قيس بن الخطيم:^٣

مَلَكَتْ بِهَا كَفَّيْ فَانْهَرَتْ فَتَقَهَا بَرَى قَائِمٌ مِنْ دُونَهَا مَا وَرَأَهَا

فيقول ابن الأثير: أبو الطيب أكثر غلواً في هذا المعنى، لكنّ ابن الخطيم أحسن، لأنّه قريب من الممكن، ذلك أنّ الطعنة تنفذ حتى يتبين فيها الضوء، أمّا أن يجعل المطعون مسلكاً يسلك، كما قال المتني، فإنّ ذلك مستحيل، ولا يقال فيه بعيد.^٤ فقد أراد المتني كثرة من طعتهم الرماح، فسلكوا كالخرز في السلك، أمّا ابن الخطيم فقد أراد اتساع الطعنة في الجسد، ومن ثم فإنّ ابن الأثير دعا إلى الغلو والإفراط، لكنه لم يتجاوزه إلى المستحيل، بل بقي مقيداً بمحدود الممكن؛ أي المحاكاة الحسية، فما كان ممكناً فهو حسن، وكلّما غالى الشاعر، وبعُد عن الممكن، كان إفراطه غير حسن. وقد وضع

^١ - ابن الأثير، المثل المسائر، ٢/٩٥.

^٢ - المتني، الديوان بشرح البرقوقي، ٢/٣٣٦.

^٣ - ابن الخطيم، الديوان، تحقيق: ناصر الدين الأسد، ٤٦. ورواية الشطر الثاني: يرى قائماً من خلفها ما وراءها.

^٤ - ينظر: ابن الأثير، المثل المسائر، ٣/١٩٤.

البلغيون قاعدة للتخفيف من المبالغة مثل أدوات الشرط، وكاد^١. ومن ثم فإنَّ ابنَ الأثيرَ "أكثر تحررًا في بعض اللمحات العابرة، وإنْ كان قد ظلَّ وفيًا في الغالب لمبدأ المحاكاة الحسية في النقد العربي".^٢ ولعلَّ اشتغال ابنَ الأثيرَ بعقلِ الإعجاز بالقرآن الكريم، نأى به عن مثل ذاك الإفراط والغلوّ، فكان لهذا انعكاس سليٍ في نظرته إلى الشعر أيضًا.

وإذا كان العمل الأدبي نشاطاً لغوياً قائماً على أنساق نحوية وصرفية وبلاغية توحِي بدلارات معرفية وقيم جمالية لا محدودة، فقد جعل ابنَ الأثيرَ النحو من آلات علم البيان في صناعة الكلام: "أما علم النحو فإنه في علم البيان من المنظوم والمتشور بمترلة أبجد في تعليم الخط، وهو أول ما ينبغي إتقانه معرفته لكل أحد ينطق باللسان العربي، ليُامِنَ معرَّة اللحن".^٣ ولكنه على الرغم من ذلك، كان متسامحاً في تجاوز الشعراء حدود اللغة وقواعدها، ففي رأيه أنَّ "الجهل بالنحو لا يقدح في فصاحة ولا بلاغة... فالشاعر لم ينظم شعره وغرضه منه رفع الفاعل ونصب المفعول.. إنما الغرض إبراد المعنى الحسن في اللفظ الحسن المتصفين بصفة الفصاحة والبلاغة".^٤ ولا يقصد بكلمة (جهل) عدم المعرفة، وإنما التجاهل؛ أي مخالفة قواعد النحو بعد المعرفة، ويكون ذلك استجابة للندوق الذي قد يتفق والقياس اللغويّ وربما لا يتفق، وقد جعله ابنَ الأثيرَ أساساً للفصاحة التي لا يمكن أن تحدَّ بمقاييس. وقد استشهد بذلك بشواهد من شعراء الفحول أمثال أبي تمام وأبي نواس والمتني، كي يصل إلى غايته في أنَّ شعرهم لا يخرج عن البلاغة وإنْ نبا عن قواعد اللغة ومقاييسها أحياناً، وهو بذلك لا يشجع على اللغة العامية التي تفشت في أدب ذلك العصر، ودليل ذلك ابتعاده عن الاستشهاد بشعر معاصريه من النظم. وقد كانت رؤيته تلك رؤية متقدمة أكثر من رؤية غيره من النقاد الذين تعصباً لحدود النسق اللغوي ولم يتسامحوا في تجاوزات الشعراء، بل عدوها خطأ يقدح في فصاحة الكلام وبلامته.

^١ - ينظر: العسكري، الصناعتين، ٣٦٣.

^٢ - فضحي، أصول النقد العربي القديم، ١٥٤، ١٥٥.

^٣ - ابنَ الأثيرَ، المثل السائر، ٤١/١.

^٤ - المصدر السابق، ٤٩/١.

الخاتمة:

لقد شارك ابن الأثير النقاد السابقين في كثير من المعايير، وإن كان قد خالفهم أحياناً داخل المجال نفسه، وذلك عائد إلى فاعلية الذوق الفردي وقياذه في الأحكام الانطباعية. وكان لهذا النزق أثره في اكتشاف جماليات الأدب وبلامته، وقد كان احتفاؤه باللفظ المفرد وفصاحته في حاله المعجمية معركة نقدية متعلقة بالفصاحة والبلاغة تأثر فيها بابن سنان الخفاجي الذي عني بفصاحة اللفظ المفرد ومخارج الأصوات وصفاتها، وكانت في الوقت ذاته ردّاً على عبد القاهر الجرجاني الذي نظر إلى الكلمة المفردة من خلال علاقتها بأنحواها ودروها في السياق. ومن ثم فإن النشاط النبدي لابن الأثير بقي في دائرة التراث النبدي عموماً، وإن سمات التفرد أو تحقيق الإضافة لم تكن إلا في نطاق الذوق الفردي الذي لا يرقى إلى إنتاج مفهومات نظرية حادثة. وإذا كان ابن الأثير قريباً إلى إنتاج المحاكمة من خلال مراعاة مفهوم الأدبية، فإن العناية بكثرة التقسيم والتفرع كان على حساب تلمّس أسرار أدبية النص، فلم يكن في خدمة تلك الأدبية؛ إذ إن الناقد لم يتجاوز النظر الموضوعي المفرد، إلى بحث العلاقة بإنتاج الخاصية الأدبية، ولا سيما من خلال رصد ما في النص من صور بيانية ومحسنات بديعية، وما لها جميعها من أثر في إنتاج تلك الأدبية.

وإذا كان ابن الأثير يصدر عن رؤية عامة تغلب فيها عناصر الاتّباع والثبات على عناصر الإبداع؛ فإن هذا يترجم عن رؤية نظرية غير متماسكة، ومن هنا نجد اختلاط المستويات، وتدخل الرؤى والأحكام بين الاستجابة للشروط الخاصة بالاتّباع أو الإبداع، وهو ما يكشف عن ضعف التكوين النسقي (نظام موحد للوعي)، ويعني ذلك أن الإنجاز على المستوى النظري العام، يرتد إلى بعض صياغات النقد العربي القديم، وإن كان يكرّر جوانب منها، ويقوم بتوظيفها أيضاً.

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.

١. ابن الأثير، ضياء الدين، *المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر*، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مصر: هفظة مصر للطباعة والنشر، د.ت.

٢. البحتري، أبو عبادة،**الديوان**، شرح حسن كامل الصيرفي وتحقيقه، الطبعة الثانية، مصر: دار المعرف، ١٩٧٧.
٣. أبو تمام الطائي،**ديوان أبي تمام** بشرح الخطيب التبريزى، وتحقيق: محمد عبده عزام، المجلد الأول، الطبعة الخامسة، مصر: دار المعرف، ١٩٨٧. والمجلد الثاني، الطبعة الرابعة، مصر: دار المعرف، ١٩٨٣ م. والمجلد الرابع، الطبعة الثالثة، مصر: دار المعرف، ١٩٨٣ م.
٤.،**ديوان الحماسة**، شرح الخطيب التبريزى، بيروت: عالم الكتب، د.ت.
٥.،**شرح المزوقي**، وتحقيق: أحمد أمين، عبد السلام هارون، المجلد الثاني، الطبعة الأولى، بيروت: دار الحيل، ١٩٩١.
٦. الجرجانى، عبد القاهر،**دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمود شاكر، الطبعة الخامسة، القاهرة: مطبعة الخانجى، ٢٠٠٤.
٧. ابن حضر، قدامة،**نقد الشعر**، تحقيق: كمال مصطفى، الطبعة الثالثة، القاهرة: مكتبة الخانجى، ١٩٧٩.
٨. ابن الخطيم، قيس،**الديوان**، تحقيق: ناصر الدين الأسد، بيروت: دار صادر، د.ت.
٩. ابن حلّكان. **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**. تحقيق: إحسان عباس. بيروت: دار صادر، ١٩٧٧.
١٠. ابن رشيق القيرواني،**العمدة في محسن الشعر وآدابه**، تحقيق: محمد فرقان، الطبعة الثانية، دمشق: مطبعة الكاتب العربي، ١٩٩٤.
١١. سلام، محمد زغلول،**ضياء الدين بن الأثير**: مصر: دار المعرف، د.ت.
١٢. ابن سنان الخفاجي،**سر الفصاحة**، تحقيق: علي فودة، الطبعة الثانية، القاهرة: مكتبة الخانجى، ١٩٩٤.
١٣. الشيخ، عبد الواحد حسن،**صناعة الكتابة عند ضياء الدين بن الأثير**، الإسكندرية: مؤسسة شباب الجامعة، ١٩٨٦ م.
١٤. عبد المطلب، محمد،**البلاغة والأسلوبية**. الطبعة الأولى، مصر: الشركة المصرية العالمية، لونجمان، ١٩٩٤ م.

١٥. أبو العناية، الديوان، بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٠ م.
١٦. العسكري. **كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر**، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٩٨ م.
١٧. علوش، سعيد، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتاب اللبناني، والدار البيضاء: سوشريس، ١٩٨٥ م.
١٨. عنبر، أحمد محمد، جولة مع ضياء الدين بن الأثير في كتابه المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، القاهرة: هنقة مصر، د.ت.
١٩. الفرزدق، الديوان، شرح علي مهدي زيتون، الطبعة الأولى، بيروت: دار الجليل، ١٩٩٧ م.
٢٠. قصبيجي، عصام، **أصول النقد العربي القديم**، سوريا، حلب: مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، ١٩٨١ م.
٢١. المتنبي، أبو الطيب، الديوان، شرح عبد الرحمن البرقوقي، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٦ م.
٢٢. امرؤ القيس، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الخامسة، مصر: دار المعارف، ١٩٩٠ م.
٢٣. المسدي، عبد السلام، **الأسلوبية والأسلوب**، الطبعة الثالثة، ليبيا وتونس: الدار العربية للكتاب، د.ت.

شیوه نقادانه ابن اثیر در کتاب خود به نام (المثل السائِر فی ادب الكاتب والشاعر)

دکتر وفيق محمود سلطيـن^١

ربان عبد المجید جلوـل^٢

چکیده:

کتاب (المثل السائِر فی ادب الكاتب والشاعر) یکی از بارزترین کتاب های نقدی در عصر ایوبیان محسوب می شود به ویژه این که ضیاء الدين ابن اثیر از جمله مشهورترین نویسنده‌گان و ناقدان آن عصر بوده است. در این کتاب فنون بلاغت در ادبیات جمع شده است. این کتاب در محافل نقدی از آن دوره مورد استقبال قرار گرفت اما در عین حال طرف های دیگر به آن هجوم آوردنـد. و این واکنشی بر ابن اثیر بود که تلاش کرد بیش از آن که تقليـدگر باشد، مبتکـر باشد. اما فعالیـت نقدی او در دائـرہ میراث عام نقدی باقی مانـد و ویژـگی های خاص و محققـشـدن اضافـه فقط در چهارـچوب ذوق فردی است که آن هم به تولـید مفهـوم های نظرـی حادـث نمـی رسـد.

از این رو تلاش های او یک شیوه روش مند منظم ندارد و از اینجاست که آمیزش سطح های بین تقليـد و ابتكـار را مـی بینـیم و این نشان دهنـدـه نگـاه نظرـی نـاپـیـوـسـتـه است که بدون انسجام داخلـی است و نمـی توانـد یک اندیـشه کـامل و دـیدـگـاهـی تنـظـیـم یـافـته اـرـائـه دـهد.

كلمات كليـدى: شـيـوهـ، دـيدـگـاهـ، تـدـابـيرـ، اـدبـيـ.

^١ استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرين لاذقیه سوریه. (نویسنده مسؤول)

^٢ دانشجوی کارشناسی ارشـد گـروـه زـيانـ و اـدبـيـات عـربـيـ دـانـشـگـاهـ تـشـيـرـ، لـاذـقـيـهـ، سورـيـهـ.

تاریخ دریافت: ٢٧/٠٧/١٣٩٣، هـ.ش = ١٩/١٤/٢٠١٥ تاریخ پذیرش: ٢٩/٠١/١٣٩٤، هـ.ش = ١٨/٠٤/٢٠١٥

The Critical Method of Ibn Al Ather in his book *Common Proverb in the Work of the Poets and Writers*

Wafiq Mahmoud Slaiteen* Rayan Abd Almageed Galloul**

Abstract

The book *Common Proverb in the Work of the Poets and Writers* is considered one of the most important critical books in the Al Ayyubi Period, particularly because Ibn Al Ather was the most famous writers and critics in that period. He collected in this book rhetorical works in literature. That book was well received among critics from that time on. However, some other critics opposed the views presented in the book. This was a reaction against the style of Ibn Al Ather, who wanted to be more creative than repetitive. But, his critical activity generally revolves round the critical tradition. This is the reason his distinctive features and creativity, which only appeared through the personal opinions which he expressed did not generate modern theoretical concepts. Therefore, his attempts did not express a specific and systematic approach or way of thinking. Hence, we see a mixture of creativity and imitation, which leads to incomprehensive theoretical view, inconsistency, and incapability to build a complete perspective and well-defined approach.

Key words: Method, point of view, procedures, literature.

* - Professor in Arabic Language and Literature, Tishreen University, Syria.

** - M.A. Student of Arabic Language and Literature, Tishreen University, Syria.

أنسنة الليل في شعر ذي الرّمّة

عبد الكريم يعقوب* وديما يونس**

الملخص:

الأنسنة إضفاء صفات الإنسان على غير الإنسان، سواءً كان محسوساً ملمساً أم معنوياً ذهنياً. والأنسنة في الشعر هي التوجه إلى الآخر المغاير للإنسان، وإلى عقلنته. وهذه الدراسة تبحث في كيفية أنسنة الليل في شعر ذي الرّمّة، وتحاول أن تبيّن أسباب هذا التوجه ودفافعه.

ولما كانت ظواهر الطبيعة رافداً من رواد التجربة الشعرية، ويتحذّل الشاعر من مشاهدها أدوات فنية لصياغة مشاعره، ومكتونات نفسه، فإنّ لأنسنة تلك الظواهر صلة رمزية بحالة النفسية، والليل إحدى تلك الظواهر، وهو رمز للهموم والأحزان، وللارتحال الطويل عند ذي الرّمّة بسبب بعده عن المحبوبة، فكان الليل متنفساً عما به من هم وشوقٍ.

يتناول هذا البحث أنسنة الليل في شعر ذي الرّمّة، الذي كان من أكثر شعراء عصره ارتباطاً بيئته، ما منحه إحساساً متميزاً بعناصرها، دفعه إلى أنسنة ما حوله بجماليات، ولغويات مختلفة. والبحث قراءة لنماذج شعرية لدى ذي الرّمّة تقوم على التحليل والتأويل، عبر التعمق في بنية النصوص الشعرية المدرورة، والوقوف على أساليب الأنسنة الفنية التي وظفها ذو الرّمّة في صور الأنسنة وأشكالها. وتوصل البحث إلى أنّ أنسنة الليل عكست معانٍ عميقةً، ومشاعر دفينة كانت تعتمل في نفس ذي الرّمّة.

كلمات مفتاحية: ذو الرّمّة، أنسنة، الليل.

* أنسنة في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا، (الكاتب المسؤول) ٩٧٧٧ ٩٦٣٩٣٣٦٠.

** طالبة ماجستير، قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا، الإيميل: dimayounes1@gmail.com . ٩٦٣٩٣٢٩٠ ٢٤٧٣

المقدمة

الشاعرُ الأموي "ذو الرّمّة" ابنُ فضاءٍ مكانَ بيتهِ صحراويَّ رحبٌ ومتوعٌ، أُجبرَ على التّاقلمِ معهِ، وعلى منحهِ جزءً من حياتهِ، ونقلَهُ لناً — من بعد — بوصفهِ واقعاً حيّاً، خارجاً من جمودِ وسيرورتهِ، وداخلًا في ذاتِ الشّاعرِ وتركيبِ نفسيّتهِ، فكانت حياتهُ الشّخصيّة قلقةً ناتجةً من عدمِ الاستقرارِ النفسيِّ والاجتماعيِّ، ومن الصراعِ النفسيِّ الحادِ الذي عاناه في واقعه؛ إذ أخفقَ في حبهِ، فلجأَ إلى الصّحراءِ، وهامَ بها هارباً من واقعهِ المؤلمِ، باحثاً عن السّكينةِ؛ لكنَّ أحاسيسهِ المرهفةِ أودتَ بهُ إلى صراعِ نفسيِّ دائمٍ، فقد عاشَ قلقاً مستمراً، وحزناً دفيناً، فعن الخوفِ، والضّياعِ، والغربةِ معاناةً واضحةً، وتقلبَ بينَ الحزنِ، والفرحِ، واليأسِ، والتّفاؤلِ.

ولم يكن شعرُ ذي الرّمّةَ — كغيرهِ من الشّعراءِ — مجرد تصويرٍ للواقعِ، ولا مجرّد عرضٍ ساذجٍ لشخصٍ قائلِهِ، يروحُ فيه عن ذاتهِ وانفعالِهِ في لحظةٍ عابرةٍ، بل كان شعراً يتمتعُ بطاقةِ مجازيَّةٍ جماليَّةٍ واسعةٍ. ولم تكن هذه المجازيَّة مجرّد استعارةٍ من البيئةِ المعيشيةِ، بل هنالك غایاتٍ بعيدةٍ أخفاها الشّاعرُ في البنيةِ العميقَةِ للقصيدةِ واعياً أو غيرِ واعٍ، وهنا يأتي دورُ القراءةِ التّحليليةِ التّأويليةِ التي تشيرُ الأسئلةِ، وتستفرِّغُ الخيالَ، وتخترقُ الكثيرَ من الحواجزِ التي تمنعُ استقراءَ هذا التنوّعِ في شعرهِ؛ التنوّعُ الذي يجعلُ كلَّ شيءٍ خارجَ الشّاعرِ متحرّكاً، وواعياً، ومؤنّساً.

إنَّ رحيلَ ذي الرّمّةِ وعدمِ استقرارِهِ، وما ينجمُ عن ذلك من فراقِ الأحبةِ وافتقارِهم، مروراً بالصّحارىِ الواسعةِ المتراميةِ الأطرافِ، وسودِ لياليها الدامسةِ الموحشةِ، كلُّها مظاهر عملت على ترجمةِ شعورِهِ الخاصِّ حيالِ الليلِ، فجاءت مشاعرهُ ممزوجةً بالأرقِ الدائمِ، والشعورِ بالخيبةِ، وبافتقادِ ما يهدفُ إليهِ من آمالٍ وأمانٍ، مما جعلهِ دائمَ التّشاؤمِ واليأسِ، فنداً الليلَ عندهُ طويلاً في الزّمنِ النفسيِّ يكاد لا ينقضيِ.

من هنا كان لا بدَّ من البحثِ عن آليةٍ لقراءةِ النّصوصِ الشّعريةِ في شعرِ ذي الرّمّةِ تعتمدُ التّعمقَ في صورةِ الليلِ الجوانيةِ، اتكاءً على الأنّسنةِ، لتساءلُ عن غایاتِ الأنّسنةِ الكثيفَةِ في شعرِ ذي الرّمّةِ: أهي أمرٌ عفوٌ فرضهُ الواقعُ، أمْ أنَّ لها أبعاداً نفسيةً واجتماليَّةً الخفيَّةُ والمرتبطةُ مباشرةً بداخلِ الشّاعرِ؟ يقومُ هذا البحثُ على الدراسةِ النصيَّةِ لنماذجِ شعريةٍ من شعرِ ذي الرّمّةِ بالتحليلِ، والتّأويلِ، في محاولةٍ للكشفِ عن ملامحِ أنّسنةِ الليلِ فيها، والوقوفِ على أساليبِ الشّاعرِ الفنيةِ في هذهِ الأنّسنةِ.

وقد اقتضى البحث الإفادة من شروح الألفاظ الغريبة في ديوان الشاعر الذي حققه الدكتور عبد القدوس أبو صالح، والإفادة من بعض الشروح التي قدمها، وعلق عليها زهير فتح الله في تحقيقه ديوان ذي الرّمة بطبعته الأخرى.

مفهوم الأنسنة

لقد اختلفَ مفهوم الأنسنة في دلالاته في الفكر الحديث، وقد غلب عليه المعنى الفلسفِيّ، وقلما استُخدمَ مصطلح الأنسنة في الدراسات العربية الحديثة، فقد ورد غالباً للتَّعبير عن التَّرعة الإنسانية أو العقلانية أو الرُّؤيا الكونية للفكرِ، أمّا غايتنا - هنا - فمختلفة عن ذلك، فهي توجيهُ مصطلح الأنسنة لصلاحة القراءة الأدبية في القصائد الشعرية، وتوضيحة على أنَّ رؤية الشاعر الأشياء رؤية تحمل صفاتٍ بشريةً، وهذه الدلالة المنشودة نادرةً جداً في الدراسات العربية الحديثة؛ فكتاب "أنسنة المكان في روایات عبد الرحمن منيف" هو من الدراسات ذات الصلة بدراسة الأنسنة في هذا البحث؛ فالكاتب حدَّدَ مفهوم الأنسنة بإضفاء الفنان "صفاتٍ إنسانيةً محددةً على الأمكنة، والحيوانات، والطيور، والأشياء، وظواهر الطبيعة حيث يشكلُها تشكيلاً إنسانياً، ويجعلُها كأي إنسان، تتحركُ، وتحسنُ، وتعبرُ، وتعاطفُ، وتقسو حسب الموقف الذي أُنْسِتَ من أجله".^١

والإنسانُ هو غامضٌ جسديٌ ومحفيٌ، وهذا ما وضحه الكفوري (ت ١٠٩٤ هـ) عندما فرق بين الجسد (البدن) والجواهر؛ يقول: "ثم أعلم أنَّ الشيءَ الذي هو إنسانٌ في الحقيقةِ، أجزاءٌ لطيفةٌ ساريةٌ في هذا البدن، باقيةٌ فيه من أول العمر إلى آخره".^٢ وبيَّنتُ الكفوري المعنى الداخلي للإنسان في عبارة أخرى من خلال قوله: "الإنسانُ عبارةٌ عن جوهرٍ مجرِّدٍ عن الحجمية والمقدار".^٣ فداخلُ الإنسانِ هو الحالةُ النفسيةُ بما تحتويه من اختلافاتٍ وتبيناتٍ ومقوّجاتٍ.

١ - مرشد أحمد، أنسنة المكان في روایات عبد الرحمن منيف، ص ٧.

٢ - الكلبات، القسم الأول، ص ٣٣٥.

٣ - السابق، ص ٣٣٥.

والإنسان عندما يخلع صفاتِ الإنسانية على الخارج فإنه يربط المكونات الأخرى بداخله ونفسه وهذا ما سيحاول البحث مقاربته؛ لأن اتحاد الإنسان الداخلي والخارجي مع الموجودات، يبعث فيها حيوية وحاله المعنوية، بما تخفيه من شجن وفرح وقلق وعيث وثبات واضطراب...

الفنان، من خلال حساسيته، يرقى بالأشياء إلى المستوى البشري، في طموح توحدي مع كل ما يتلاءم وحالته النفسية، والفنان "يُؤنسن" تخلّيات العالم الخارجي، ويدخلها إلى عمله الفني، ويدعها تقوم بدورها الإنساني الجديد، لتسهم في خلق المناخ العام الذي يطمح أن يتحققه، ول يجعلها تتجاوز مع الإنسان ومشاعره وأفكاره، كي تشاركه المعاناة والقهر والفرح في الحياة^١؛ فالمشاركة يمكن تحقيقها مع المثلث، لكن رغبة داخلية وجمالية، ورغبة بالهروب من المثلث، تدفعان الفنان إلى سحب الموجودات تجاهه لعقلتها، وجعلها معادلة لوجوده وتفكيره.

والشاعر من أكثر الفنانين قدرة على بث الروح وعقلنة غير العاقل؛ فالكلمة في الشعر هي الأقدر على إضفاء الداخلي بتناقضاته على الخارج بمحموده وشيئته. والشاعر إذ يندمج مع الأشياء يضفي عليها مشاعرها. وقد قيل: إن الفنان يلوّن الأشياء بدمه..... فعالٌ الأفكار – وهو بطبيعته غير واقعي – يحاول أن يصبح واقعياً بمعانقته للأشياء والبروز من خلالها^٢، وبذلك نستطيع القول: إن الأنسنة قد تساعد على تفعيل التواصل؛ فحين يحمل المؤنسن صفات مائلة للمتلقى، قد تثير لديه تواصلاً لغوياً وعاطفياً. فالأنسنة تخلق عالماً من الألفة بين أجزاء الكون المختلفة؛ إذ تزيل الفوارق بين الإنسان وما سواه، وتخلق عالماً مختلفاً بينهما. " كما أن تضمين الشعر أهدافاً تتموضع خارج العالم الداخلي للشعر ومكوناته شرط أساسى من شروط تحقيق الأنسنة في الشعر. إذ إن الشعر عبر ذلك التضمين يمارس تأثيره المراد في الحياة"^٣.

١- مرشد أحمد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، ص ٨.

٢- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص ٦٥.

٣- حسن ناظم، أنسنة الشعر (مدخل إلى حداثة أخرى: فوزي كريم نوذجاً)، ص ١١.

ومن خلال ما سبق نستطيع القول: إنَّ الأنسنة لم تكن توجَّهاً مقتصرًا على عصْرِ دون آخر، فمنذ الجاهلية "والطللُ والحيواناتُ والطبيعة وغيرها، أي الصورُ الرمزيةُ التي اكتنفها القصيدة الجاهلية، ما هي إلَّا تنويعاتٌ للمرءِ الأشلِّ والأهم الذي بدأ بالتكوين والنمو والفعل، الإنسان بإنسانيته"١.

وبناءً على ما سبق يمكن تعريفُ الأنسنة بأنَّها: دراسةٌ تبحثُ في إضفاءِ صفاتِ الإنسانِ على المغايِرِ له فيزيولوجياً، سواءً أكان ملماً أم ذهنياً معنوياً، كما أنها تبحثُ في أسبابِ التوجَّه إلى هذا المغايِرِ وإلى عقلنته، وهذا تماماً ما يريدُه البحثُ من دراسة أنسنة الليل في شعرِ ذي الرمة.

أنسنة الليل والفجر:

الليلُ عظيمٌ بجلاله، فهو يجوي أسرارَ النّاسِ وما سيهم، وهو شاهدٌ على خطوبهم وألامهم، فكان قوةً لا يدركها إلَّا الذين عانوا فعلها، ومنهم الشّعراءُ الذين أحادوا تصويرها؛ لأنهم صادقوها وعايشوا الليل بما يكتنفه، وينطوي عليه من المهموم، والأو جاع.

والشّاعر - منذ الجاهلية - جعلَ الليلَ وعاءً يفرِّغُ فيه ما به من شوقٍ وهمٌ؛ وبذلك ارتبط الليلُ بحاله النفسيّة، وعيَّرَ عن ثقلِ المهموم والأحزان التي عانها، فبذا ليه كثيف الظلمة حالكاً، داكنَ اللونَ قاتماً؛ إذ الوقت الذي عانى منه الشّاعر في الليل هو الحاضر، وهذا يوصلنا إلى القول: "إنَّ الليل يشكّلُ حاضرَ الشّاعر"٢.

وعند ذي الرّمة نجد أنَّ المهموم والأحزان أطبقت على صدره إطباقاً تاماً، وراحت تتغلغل في خلايا نفسه فتستوطنها، لذلك استطاع الليل لمعاناته المهموم، ومقاساته الأحزان فيه، فكان ليلاً شديداً وطائراً عليه، كما كان عند غيره من الشّعراء السابقين كامري القيس الذي كان "من سواد الليل، إلى سواد النفس، ومن ثقل الظلمة وثقل وحشتها الخانقة إلى ثقل المهموم وشدة وطأتها"٣ وهذا ما جعل ذا الرّمة يُؤنسُ الليل، فقضى معظم لياليه يسامرهُ ويبيهُ آلامه وأحزانه. ومن أساليب أنسنة الليل عند ذي الرّمة أنه أتى بقرائن تدل على الإنسان وأفعاله، وجعله (يصبح بسواده الخصي). يقول٤:

١- هلال جهاد، *فلسفة الشعر الجاهلي* "دراسة تحليلية في حرفة الوعي الشعري العربي" ، ص ١١١.

٢- عبد العزير شحادة، *الزمن في الشعر الجاهلي*، ص ٢٠٧.

٣- قصي الحسين، *العمارة الفنية في شعر امرئ القيس* (دراسة تحليلية تركيبة للشعر الجاهلي)، ص ٥٨.

٤- ديوانه / ٢ -٦٨٤ / ٦٨٥، الحمد: البكبة من الإبل، وهنا: أنها تندع. الواحة: الداخلية. الغلة: عطش في الصدر وحرّ الكبد: داء يكون في الكبد. الدّرّة: الفلاة الواسعة المستوى الأرض. اعسنهها: قطعتها على غير هدابة. حبس القفر: كأنه صوت برده الجنّ. أناسي: جمّ أناس، وتنادٍ: الجنّ بنادي بعضهم بعضاً.

بِحَلْدٍ وَلَا عَيْنٍ هَا بِحَمَادٍ
بِوَالْجَةِ مِنْ غُلَّةٍ وَكُبَادٍ
عَلَى مَا يَرِي مِنْ فُرْقَةٍ وَبَعْدَ
وَقَدْ صَبَغَ اللَّيلُ الْحَصْنِ بِسَوَادٍ
غَنَاءً أَنَاسِيًّا هَا وَتَنَادِ

وَمَا أَنَا فِي دَارٍ لَمِّي عَرَفْهَا
أَصَابَتِكَ مِي يَوْمَ حَرَعَاءَ مَالِكٌ
طَوَيْلٌ تَشَكَّي الصَّدْرُ إِيَاهُمَا بِهِ
وَدَوْيَةٌ مِثْلُ السَّمَاءِ اعْتَسَفَهَا
بِهَا مِنْ حَسِيسِ الْقَفْرِ صَوتٌ كَانَهُ

في هذه اللوحة يأتي الشاعر بصورة بارعة دقيقة مُحيفة للليل الصحراوي، فتللاشى الحدود المكانية وتض محل في المشاهدة الصورية من جانبها التّفصي حين تتساوى الأرض (دوية) والسماء؛ إذ إنه "امتاز بصفة الربط بين الصور المتباينة، دون اعتبار للحدود الزمانية والمكانية وهي الصفة التي تدل دلالة واضحة على أنّ شعره كان يتمّ في حالة لا شعورية حالمه، إنّ صوره - بعبارة موجزة - هي أحلامه".^١ وفي قوله: **وَدَوْيَةٌ مِثْلُ السَّمَاءِ اعْتَسَفَهَا.....** فالافق المطلوب في هذا البيت هو (العتمة)، إذ اصطبح الحصى بالسوداء، ولم يتلاءم بضوء القمر^٢. ولبيت سلطة الليل بأنه الأقوى جعله إنساناً يصبح كلّ ما حوله باللون الأسود، وعملية الصبغ هذه ذات شمولية لجوانب الشيء المصبور، وهي دلالة متداة للسلطة.

وأنسنة الليل - هنا - أوضحت قوته بوصفه إنساناً يتسلط ويسطير على كلّ شيء حوله. وقد ساعدت الشاعر في تعبيره، فجاء أوضح من الحقيقة لو كان قال: إنّ الليل أظلم كلّ شيء بسوداته، أو: إنّ كلّ شيء غدا من ظلمة الليل أسود.

الشاعر يصور حالة الضلال والضياع في أثناء السير ليلاً، ولجوءه إلى الأنسنة جعل الليل كما يوغل في إثبات قدرته على التضليل والتضييع، فهو قويٌ، إلا أنّ الشاعر يقطع ظلمته غير مبالٍ بما قد يواجهه فيها ثقة منه بقوته، وبانتصاره على الليل وظلمته نفسياً؛ لهذا يدفع إلينا بصورة أخرى للصحراء وليلها، فيجعلها صورة أنيسة، عندما تخيل صوتها كأنّه صوت جنٌّ جاعلاً إياه كفناه تردد حماعة من البشر، وأصوات نداء يتداولونه حين ينادي بعضهم بعضاً، فكان من المناسب الإتيان بذكر الجن، ووصف أصواتهم المبهمة لدلائلهم على الخوف، والفرع، والوحشة لإكمال الصورة الكلية للليل الضياع والضلال.

١- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص ٩٤.

٢- خالد ناجي السامرائي، ذوالرّمة شمولية الرؤية، ص ٢٦٢-٢٦٣.

ولكتنا إذا ما نظرنا، من ناحية ثانية، بحد مظهراً واضحاً للحياة في هذا الليل؛ وذلك عندما أنسنَ الجنَّ وجعلهم أناساً يُغنوون ويتنادون فيما بينهم (غناءً أناسيٌ لها وتَنَادِ)، والغناء يعزز فكرة الحياة وإلغاء السكون، فالشاعر يجعلنا نتردد في المعنى بين الضياع والضلال، والخوف، والأمان، ومن بعد نرسم صورةً للليل في هذه الصحراء غير مستوحشٍ؛ ليغدو بذلك صوت الجن رمزاً للأمان، لا مدعأً للخوف في كونه كغناء الإنس وطريقهم، ومحارتهم في ما بينهم، وكأنَّ الليل صورةً لما هو حيٌ بكلِّ المقايس كما يريدُ الشاعر.

وتتكرر أنسنة الليل القوي الذي يمارس قوته على المرتحلين في قصائد ذي الرمة. يقول:

وليل	كائنَاءِ الروزيِّ	جِبْتَه
بأربعةِ	والشَّخْصُ	في العينِ واحدُ
أَحَمُّ	عَلَافِيٌّ	وأَبِيضُ
وأَعْيُسُ	صَارِمٌ	وأَشَعْتُ مَا جَدُّ
عَلَى الْمَطَاؤِدُ	بِنَفْسِهِ	أَنْجَو شَقَّةَ حَاجَبَ الْفَلَاهَ
وَجَيفُ الْمَهَارِيِّ	وَالْمَهْمُومُ	وَأَشَعْتَ مِثْلَ السَّيْفِ قَدْ لَاحَ جَسَّهُ
لِدِينِ الْكَرَى	فَرَأَسُهُ	سَقَاهُ الْكَرَى كَأسَ النَّعَاسِ

جائت هذه الأبيات في سياق نصٍّ وصفيٍّ يتحدث عن الرحلة، فيتناول الشاعر صورة الليل ليبدو شديداً يفرض سلطته على من يرتحل فيه؛ لذلك شبه الليل في سواده بالطليسان، والجامع شدة السواد في كلِّ منهما، حتى إنَّ الشخص وغيره في عين من نظر إليه واحدٌ من شدة السواد.

فالشاعر يُؤَنِّسُ الليل بإضفاء صفات إنسانية؛ خلقية، وخلقية، فنراه في هذه الأبيات، وفي معظم قصائد الشاعر إنساناً ذا بشرةٍ سوداء من شدة ظلمته. وقد تكرر هذا عند الشاعر في نصوصه التي قضتها مرتاحلاً، ويظهر الليل / الإنسان - أيضاً - متجرِّباً قوياً يمارس سطوه على المرتحلين، ليكون هناك صراعٌ بينه وبين الشاعر الذي، وإنْ بدت عليه مظاهر التعب والإرهاق، يستمر في نعت نفسه بالقرفة؛ لأنَّ هذا الصراع صراع بقاء أو فناء؛ إذ جعل نفسه في أثناء ارتحاله كالسيف في مضيه، وهذا يعكس لنا صورة الليل الشديدة وطأته على من يرتحل فيه ، ولعلَّ الشاعر - بذلك - يُظهر شيئاً من

١- ديوانه / ٢. أنساء الروزي: شبه سواد الليل بالطليسان وهو ثوب أحضر، والحضره عند العرب: سواد. أحمر علافي: الرحل. الأحم: الأسود، أبيض: سيف. أعيس: بغير. أشعت: نفسه. علاف: هم من قضاة. الشقة: السفر البعيد. لوحته: غيره وأضرمه. المطاود: المذاه布 والمطاواح، يقال: "تطوَّد في البلاد" إذا نظرَ هاهنا وهاهنا ورمي بنفسه الوجه: ضرب من السير. الكرى: النوم.

قوته رغم سلطة اللّيل ، فهو لا ينكسر أمام حبروته وقوته لأن له من القدرة ما ليس لغيره؛ لذلك يتحدث عن شخص يتأثر بالليل بضمير الغائب ولا يصرّ عن نفسه.

وكان الشاعر في أنسنته اللّيل أراد أن يمحو مظاهر الخوف كلّها في داخله والتي يعانيها منذ الصغر والتي تُعد من متلازمات اللّيل، فعرض ذلك الصّراع بينه وبين اللّيل؛ لأنّه لا بدّ من القوة في التغلب على ما قد يفاجئ المرتحل في أثناء سيره ليلاً. فالليل ظاهرة تمارس حبروتها على من يرتحل فيها فتعكس جللّه وصبره.

ولكن سلطة اللّيل القوي تتغير ولا تبقى على حالها، بل تتغير دفة السلطة لتنتقل إلى آخر. يقول^١:

وَغَرَاءٌ يَحْمِي دُونَهَا مَا وَرَاءَهَا وَلَا يَخْتَطِيهَا الْدَّهْرُ إِلَّا مُخَاطِرٌ
قَطَعَتُ بِخَلْقَائِ الدُّفُوفِ كَانُهَا مِنَ الْحُكْبِ مَلْسَأُ الْعَجِيزَةِ ضَامِرٌ
سَدِيسٌ تُطَاوِي الْبَعْدَ أَوْحَدُ نَابِهَا صَبِيٌّ كَخُرْطُومِ الشَّعْرِيَّةِ فَاطِرٌ
إِذَا الْقَوْمُ رَاحُوا رَاحَ فِيهَا تَقَادُفٌ إِذَا شَرَبَتْ مَاءُ الْمَطَّيِّ الْهَوَاجِرُ
نَجَاهَةٌ يُقَاسِي لِيْلَهَا مِنْ عَرْوَقِهَا إِلَى حِيثُ لَا يَسْمُو امْرُؤٌ مُتَقَاصِرٌ

في هذه الأبيات يصور ناقته في رحلته الليلية الطويلة الشاقة، فبدو صورة قوية مواجهة لكل أمور الـلـيل الذي أصبح إنساناً منهكاً يقاوم ويعلن شرّاً من سير الإبل فيه. فالسلطة انتقلت من اللـيل إلى الحيوان، ليصبح اللـيل كالإنسان الضعيف المهزوم، فالشاعر أنسن اللـيل وجعله ضعيفاً يقاوم؛ إذ تتضاءل سلطته أمام سلطة الشاعر من خلال ناقته، وإذا علمنا أن المعنى الذي جاء في سياقه هذا البيت كان معنى الأنس، وعدم الوحشة في اللـيل؛ لأن القصيدة قصيدة مدح، فإن ذلك يجعلنا نعمل إبراز اللـيل ضعيفاً، إذ تتغير سلطته أمام سلطة المدوح، لأن سلطة اللـيل تنتهي أمام سلطة المدوح وقوته. وقوهـة اللـيل عند ذي الرـمة قد تظهر في شكل آخر، حين يظهر إنساناً قوياً يُبسـس الأشياء ظلمته الكائنة كاللباس. يقول^٢:

فَلَمَّا كَسَ اللَّيْلُ الشُّخُوصَ تَحَلَّبَتْ
عَلَى ظَهَرِهِ إِحْدَى الْلَّيَالِ الْمَوَاطِرِ

١- ديوانه ٢ / ١٠٢٥ - ١٠٢٧ . الغراء هي الأرض. يحمي دونها ما وراءها: ما دونها من الفلووات يجعل ما وراءها حمي فلا يقرب. يخططها: من الخطو، أي: لا يخططها إلا من خاطر بنفسه. خلقاء: ملساء. الدفوف: الجنوب. الهواجر: جمع الهاجرة: نصف النهار عند اشتداد الحر. إذا شربت ماء المطّي الهواجر: عصراًها فأبيست جلودها. نجاه: سريعة. يقاوم لها من عروقها: قاسى اللـيل منها شرّاً لأنها تسير فيه، وقوله: "من عروقها": من أصولها وكرمهها.

٢- ديوانه ٣ / ١٧٠٧ . كـسا اللـيل الشـخـوصـ: غـطاـهاـ بالـظـلـمـةـ. تـحـلـبـ المـاءـ: سـالـ.

فالشاعر جعل الليل إنساناً يلبسُ الأشياء ظلمته الكائنة كاللباس؛ أي أنسنته جاءت بقرينة اللباس، فالليل كسا الشخص، وهذا يجعلنا نتصور شكل المكان بما فيه وقد ليسَ الظلام تماماً فعم السوادُ الحالكُ كل شيءٍ، وبذلك أنسن الليل بسواده، وشدة ظلمته إبرازاً لشدته وقوتها في شكل آخر، وهذا يدلّ على المهموم الثقيلة، والأحزان الملزمة للشاعر بدلاة تناوله اللون الأسود الذي يلتقي معناه الحالة النفسية والوحданية التي يعنيها الشاعر من حزن وألم و Yas و كآبة. فالليل – منذ الجاهلية – صار عند الشاعر " هاجساً مركباً بسبب الظلام الدامس الذي يستر الأشياء، ويجعل المرء عديم الجنوى، إذ يسله عن الحركة التي اعتاد ممارستها في النهار ويدخله في دوامة من القلق والتوتر إنْ كان هناك ما يسب له هذا القلق ".¹

وقد تكررت أنسنة الليل في شعر ذي الرّمة في أوجه متعدّدة. فقد أنسنه وجعلهُ حيرانَ قلقاً يكون
مرآةً لما يعتلج في داخله. يقول^٢:

وَحِيرَانَ مُلْتَجٍ كَانَ نُجُومَهُ
ورَاءَ الْقَتَامِ الْعَاصِبُ الْأَعْيَنُ الْخَرُورُ
تَعَسُّفَتِهِ بِالرُّكْبَ حَتَّى تَكَشَّفَتْ
عَنِ الصَّهْبِ وَالْفَتِيَانِ أَرْوَاقُهُ الْخَضْرُ
يَعْلُقُ أَحَدُ الْبَاحِثِينَ عَلَى هَذَا الْبَيْتِ بَأنَّ الشَّاعِرَ يَتَأْوِلُ إِلَى اللَّيلِ وَيَصِفُهُ بَأنَّهُ حِيرَانٌ مُتَرَامِيٌ السَّوَادِ
كَاللَّجْةِ الْمُظْلَمَةِ، كَانَ نُجُومَهُ عَيْنَ فَاقِدَةَ الْبَصَرِ، فَيُجِيَّبُهُ وَيُحِيطُهُ بِالْإِهَامِ وَالْغَمْوضِ.^٣

فالليلُ حيرانُ، والخيرَة من صفاتِ الإنسان العاقلُ الذي يُعملُ عقلهُ عندما يتخطبُ بينَ أمرَينْ، فيشعر بالقلق والاضطراب. الشاعرُ أنسن الليلَ، وهذه الأئنة توحِي بشعورٍ متواتِرٍ؛ لأنَّ الليلَ اكتسبَ صفات إنسانيةً جديدةً حينَ ألبسَه الشاعرُ حالةَ الخيرةِ، فجعلَه إنساناً حائراً، وحيرته نتيجةً علمٍ ومعرفةٍ، ولنُسْتَ ناجمةً عن جهلٍ. لكنَّ السياقَ الذي جاءَ فيهُ البيتُ، وهو نصٌ يهجوُ فيهُ الشاعرَ بنيَّ امرئٍ القيسِ. جعلَ الليلَ متغِيراً عن صفتَه المعتَدلةِ، وكذلكَ النجومُ التي قلَّما ترتبطُ إلَى بالوضوحِ والظهورِ؛ لذلكَ يمكننا القولُ: إنَّ أئنةَ الليلَ - في هذا البيتَ - تتضمنُ تقريراً نفسياً، لذلكَ يكونُ معادلاً فنياً

^١ باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، ١٣٠.

٢- ديوانه ١ / ٥٨٢-٥٨٣ مُلْجَعٌ: صار كأنه لُجَّةٌ من شدة سواد الليل والظلمة، العاصِبُ: الثابت، القناعُ: الغُرَّةُ بين السماء والأرض والنجمون من وراء ذلك، الخزيرُ: الذي تنظر ببعضها، وجعل نحومه كالأعين الخزير لأنها حقيقة من الغبار الذي فيه، نعصفت الطربين: إذا ركبتني على غير هدایة: أعلى الليل، وهو التفَوْضُ: الخضر: سواد الليل،

^٣ سيد نواف، شعر الطبيعة في الشعر العربي، ص ١٥٦.

للشاعر الذي يختار بين أمرتين: أولهما: مكانة الليل في نفسه حين يرتبط بالرحلة، ووصف الشوق للوصول إلى غايتها المرجوة، وثانيهما: تغيير المكانة في نفسه حين يرتبط الليل بذلك المهجو.

تناول ذوالرّمة أنسنة اللّيل الذي لا ينقضى، رغم أنه بحسبات الرّمن الحقيقى يتساوى فيه البشر كلهم، ولكن من الناحية النفسية يُسعد ويُحزن، يطول ويقصر، فيجعل لكلّ نفس ليها التخيّل مرأةً لما هو في داخلها؛ لذلك قد تجد أنّ ذا الرّمة يكرر كون اللّيل رمزاً للهموم والأحزان، وللارتحال الطويل والمشقة، يليه زواله وبداية ظهور الفجر ليدل على توقفه إلى ازياح الأحزان، لأن الصبح رمز للأمل والحياة دائماً، والشاعر لا يعدّ انتقال اللّيل إلى النهار أمراً سلبياً، بل هو خلاف ذلك أمرٌ مستحسنٌ، لأنّه انتقالٌ من الوحشة والظلمة إلى صدّها. يقول في ذلك¹:

ألا يا إسلامي يدار معي على البلى
وإن لم تكوني غير شام بقفرة
أقمأت بها حتى ذوى العود والتوى

الشّاعر يجعل الفجر إنساناً حادياً حين انتشر ضوءه في السماء، وانحدرت قافلة من النجوم في رحلة غريبة، وقد جعل الشّاعر من بياض الفجر ثياباً للحادي، فهو متلحفٌ بملاءة بيضاء، فالشّاعر جاء إلى أنسنة الفجر بملاءته البيضاء ليبعث مشاعر الأمل والتفاؤل في داخله، بعد أن سيطرت على مشاعره الأحزان والمهموم في ذلك الليل المنقضي، لكنهُ على الرغم من ذلك – يرفض أن يجعل من الليل سكوناً وموتاً؛ لذلك كان الصراع بين الليل والنّهار؛ إذ يبرز أحدهما ويختفي الآخر، وهذا الصراع اليومي وجهٌ من وجوه الحياة وديموتها؛ أي إنّ الشّاعر استخدم أنسنة الفجر – هنا – لبعث الحياة والحيوية من جديد في داخله.

لقد تكررت أنسنة الفجر في شعر ذي الرّمة؛ إذ يظهر الفجر متلازماً مع اللون الأبيض، وكلّا هما يرمز إلى الأمل والتفاؤل، ومن ذلك قوله^٢:

١- ديوانه ١ / ٥٥٩ - ٥٦١. اسلامي: أحببك بالسلامة وإن كنت باللية. منهاً: حارياً سائلاً، واللاملا: شدة الصبّ. الجرعاء: من الرمل: راية سهلة لينة. الشام: لون يخالف لون الأرضين، وهو جمع شامة، أي: آثار كأنها شام في حسد، وهي يقاع مختلفة الألوان، مثل لون الشامة. بقفرة: أرض خالية. الأذبال: مآخر الرياح وما حرث. صيفية: رياح، كدر: فيها غيرة. والنوى: صار لوباً يابساً. اللوى: ما حفَّ من البقل. ملأته: يابض الصبح.

-٢٨٧ / ١ -٢٨٨ . شَحْجَ الغَرَابُ : صَاحِبُهُ مَنْكَشِفٌ . أُخْرَيَاتُ حَالَكُ : يَرِيدُ الْلَّبِيلَ . حَالَكُ : أَسْوَدٌ . عَنِّي وَعَنْ شَمَرْدَلٍ : اِنْكَشِفُ الْلَّبِيلَ عَنِّي وَعَنْ نَاقِيٍّ ، شَمَرْدَلٍ : نَاقَةٌ ضَخْمَةٌ طَوِيلَةٌ . مَحْفَالٍ : سَرِيعٌ . أَعْبَطٌ : طَوِيلٌ

في آخريات حالي منحال
أعْيَطَ وَخَاطَ الْحُطَا طُوالِ
وَالصُّبُحُ مِثْلُ الْأَجْلَعِ الْبَجَالِ
وَشَحْجَانِ الْبَاكِرِ الْحَجَّالِ
عَنِّي وَعَنْ شَمَرْدَلِ مِجْفَالِ
فِي مُسْلَهَمَاتِ مِنَ التَّهَطَّالِ
اللَّيلُ وَالنَّهَارُ لَحْظَةٌ قَصِيرَةٌ تَعْبَرُ عَنْ مَخَاضٍ يُبَرِّزُ أَحَدَهُمَا، وَيُخْفِي الْآخَرَ، فَهُنَّ اِنتِقَالٌ مِنَ الْقَلْقِ إِلَى
الْأَطْمَئْنَانِ؛ لَأَنَّ الصَّبَاحَ رَسَمَ شَعَاعَ الْفَرَجِ لِدِي الشَّاعِرِ، وَمَا مَظَاهِرُ الشَّدَّةِ عَنِ نَاقِتِهِ، فَالشَّاعِرُ أَنْسَنَ
الْفَجْرَ عِنْدِ اِنْبَلاجِ ضُوئِهِ، وَانْتِشارِ نُورِهِ عَلَى الدُّنْيَا وَمَا فِيهَا، وَجَعَلَهُ رَأْسُ شِيَخٍ كَبِيرٍ ذِي جَمَالٍ وَنُبُلٍ،
يُنْشِرُ نُورُ عِلْمِهِ وَمَعْرِفَتِهِ وَحُكْمَتِهِ فِي هَذَا الْكَوْنِ. هَذَا يُظَهِرُ مَا يَرِيدُهُ الشَّاعِرُ فِي دَاخِلِهِ، مِنْ بَعْثٍ لِلْأَمْلَأِ
وَالْتَّفَاؤُلِ الْحَيَاةِ بَعْدِ ثُقلِ الْهُمُومِ وَالْأَحْزَانِ فِي ذَلِكَ اللَّيلِ الْمُوْحَشِ بِظُلْمِتِهِ.
وَذُو الرَّمَّةِ فِي أَنْسِنَتِهِ الْفَجْرُ لَا يَجْعَلُهُ دَائِمًا رَجَلًا — كَمَا فِي الشَّاهِدِ السَّابِقِ — فَرَاهُ فِي مَوْضِعِ آخَرِ
يُؤْنِسَهُ وَيَجْعَلُهُ اِمْرَأَةً حَرَّةً كَرِيمَةً. يَقُولُ^١ :

سَمَادِيرُ غَشِّي فِي الْعَيْنَوْنِ النَّوَاظِرِ
وَرَدَتُ وَأَغْبَاشُ السُّوَادِ كَانَهَا
عَلَى شَعْبِ الْمَيِّسِ اضْطَرَابُ الْغَدَائِرِ
بِرَكِبٍ سَرَّوْا حَتَّى كَانُوا اضْطَرَابُهُمْ
قَطَا باصَ أَسْرَابَ الْقَطَا الْمُتَوَاتِرِ
عَلَى رَعْلَةِ صَهْبِ الذَّفَارِيِّ كَانَهَا
وَحْلَقَ أَرْدَافُ النَّجُومِ الْغَوَائِرِ
شَجَنِ السَّرَّى حَتَّى إِذَا قَالَ صُحْبِيَّ
وَرَاءَ الدُّجَا مِنْ حَرَّةِ الْلُّونِ حَاسِرٍ
كَانَ عَمَودَ الصُّبُحِ جِيدٌ وَلَيْلَةً
الشَّاعِرُ فِي هَذَا السَّيَّاقِ يَرِسُّ مَشَهِدَ الصُّبُحِ حِينَ طَلَعَ بَعْدَ اللَّيلِ، مُؤْنِسًا الصُّبُحَ؛ إِذَا جَعَلَهُ اِمْرَأَةً
حَسَنَاءَ حَمِيلَةً تَطْلُّ بِعْنَقِهَا وَصَدِرِهَا الْبَيْضَاوِينَ بَعْدَ أَنْ كَشَفَتْ عَنْ وَجْهِهَا عِنْدَ أَوَّلِ الصَّبَاحِ، فَظَهَرَ
الْبَيْاضُ وَسَطَ السُّوَادِ.

وَقُولُ الشَّاعِرِ السَّابِقِ وَارِدٌ فِي سِيَاقِ نَصٍّ وَصَفِيٍّ يَتَنَوَّلُ فِي الرَّحْلَةِ وَمَشَاقِهَا؛ وَلِنَذْكُرُ كَانَ اِنْتِهَاءً
اللَّيلِ وَبِزُوْغِ الْفَجْرِ عِنْدَهُ اِنْتِقَالًا إِيجَابِيًّا، يُرْجِعُهُ مِنَ الْأَلْمِ وَالْمَشْقَةِ وَالْتَّعْبِ، فَجَاءَ الْفَجْرُ عَلَى أَنَّهُ اِمْرَأَةً

العنق. وَخَاطَ: أَيْ: يَخْدُدُ، وَهُوَ ضَربٌ مِنَ السِّيرِ. مُسْلَهَمَاتٌ: ضَامِراتٌ مِنَ السِّيرِ. التَّهَطَّالِ: سِيرًا مِثْلُ هَطْلَانِ المَطَرِ،
أَيْ: شَدَّةُ السِّيرِ. الْبَجَالِ: الْكَبِيرُ، يَرِيدُ: أَنَّ الصُّبُحَ قَدْ أَضَاءَ وَيَانِ كَبِيَاضِ رَأْسِ الشِّيَخِ الْكَبِيرِ.

١- تَحْمِةُ دِيْوَانِهِ ٣ - ١٦٧٩ / ١٦٨١، الْأَغْبَاشُ: بَقَايَا مِنْ سُوَادِ اللَّيلِ، جَمِيعُ غَبَشِيِّ. أَيْ: كَانَ الْأَغْبَاشُ "سَمَادِيرٌ" : وَهِيَ
كَالْغَشَّاوةُ عَلَى الْعَيْنِ. الْمَيِّسُ: شَجَرٌ تُعْلَمُ مِنْ الرِّحَالِ، رَعْلَةٌ: قَطْعَةٌ مِنِ الْإِبَلِ. باصٌ: سَبَقُ. الذَّفَارِيُّ: مَخْرُجُ الْعَرْفِ مِنْ قِبَلِ
الْبَعْرِ. الْمَوَاتِرُ: الَّذِي يَتَبعُ بَعْضَهُ بَعْضًا. شَجَنِّيَّ: عَلَوْنَهُ وَرَكِبَهُ. أَرْدَافُ النَّجُومِ: نَجُومٌ تَجْيِيءُ بَعْدَ نَجُومٍ. الْغَوَائِرُ:
الْبَوَافِي. وَرَاءَ اللَّيلِ: بَعْدَهُ. مِنْ حَرَّةِ الْلُّونِ: مِنْ اِمْرَأَةٍ حَرَّةٍ كَرِيمَةَ الْلُّونِ، عَنْبَقَتِهِ. لَبَّهُ: صَدَرُ أَوْ مَوْضِعُ الْفَلَادَةِ مِنَ الصَّدَرِ

تشتهر ببياض عنقها وصدرها، وهي ر بما من مواضع الحسن عندها، وكذلك فإن اختراق بياض الصبح للدُّجى أمرٌ مستحسنٌ يبعث الحياة ويجددها في نفس الشاعر.

من الشواهد التي ذكرت فيما تقدم، نجد أنَّ ليلَ الشاعر كليلٍ غيرهِ من الناس في عالم الحقيقة الزمنية، ولكنه غير ليتهم في عالم الشّعور، فقد استطال لمعاناته المهموم، ومقاساته الأحزان فيه، وكان طول الليل طولاً نفسياً لا حسيّاً زمنياً، وبذلك لم تكن صورة الليل وأنسنته عند الشاعر صورةً حرفيّةً أمينةً للليل، وإنما كانت صورةً مُؤنسنةً أمينةً لمشاعر الشاعر وأحاسيسه، فتحول الليل إلى كائن يرتبط بهموم الشاعر، يلْجأُ إليه عندما يعبرُ عمّا يراه فاسيماً، حتى صار للليل سلطة قوية على كل شيءٍ، إذ يقضي بقوته على منْ معه، إلّا أنَّ قوة الشاعر تتغلب على قوة الليل وسلطته نفسياً، ومن بعد، يُفرج عن نفسه ببعث الأمل والتفاؤل في نفسهِ عند انتقاله من السيء إلى الأحسن، من الليل المظلم إلى الفجر المضيء.

أنسنة أصوات الليل، وهمسات الفلووات:

أولى الشعراء الصوت اهتماماً كبيراً، واعتمدوا عليه في صورهم، وظنوا أنه مثل البصر وغيره من الحواس يمكن أن يكون وسيلةً لفهم هذا الوجود، " فالصوتُ يمكن أن يكون وسيلةً لفهم حقائق الوجود واكتشاف كنه الجمال" ^١.

من الشعراء منْ قدَّم صوراً بدعة عmadها الصوت لا المنظر، والسمع لا الرؤية، و" لا ينفي ما هذه الحاسة من أهمية في إدراك الجمال، فهي عماد كلّ نموذجي وأساس كلّ ثقافة ذهنية" ^٢.
والصوتُ عند ذي الرّمة عنصرٌ أساسٌ من الصورة السمعية، ووسيلة هامة من وسائل تشكيلها، فقد كان يرکن إلى الصوت، ويعده مدخلاً لفهم الحياة والوجود، وحقيقة الأشياء، " وفي لوحاته المتعددة التي رسّها للصحراء بالذات، سواء حيوانها أو مظاهرها الطبيعية أو مظاهر الحياة فيها، نراه مشغولاً بتسجيل الأصوات التي تترافق إلى سمعه في أرجائها الفسيحة الواسعة" ^٣.

فقد تميّز بقدرةٍ فائقةٍ على نقل الأصوات، فكان ذا حسّ صوتيّ مُرهف، " كأنه يحمل جهازاً من أجهزة التسجيل الحساسة يلتقط كل ما يصل إليه من أصوات" ^٤، وإحساسه بالجمال ومتناه لم يكن عن

- عبد الفتاح صالح نافع ، الصورة في شعر بشار بن برد، ص ٣١٦ .

- المرجع السابق، ص ١٦٩ .

- يوسف خليف، ذوالرّمة شاعر الحب والصحراء، ص ٢٩٣ .

- المرجع السابق، ص ٢٩٣ .

طريق العين فقط، بل كان عن طريق السّمع أيضاً، فنقل إلينا صوره السّمعيَّة المختلفة التي تُبكيه حيناً، وتُفرجهُ حيناً آخر، وتربيكهُ نفسياً تارةً.

وليل ذي الرّمَّة كان مقتربنا بالحزن، فكلما قدمَ تدافعت معه المهموم والأحزان، فأفكار الليل هي أفكار الغياب والغرق والموت، وأحاديث الليل ترتبط بأحاديث الصحراء، والأصوات في الصحراء أصداء لما يهجمس في روحه وداخله من مخاوف، وإحساس بالموت، فكانت صورة الصحراء في شعره تظهر إحساسه بالواقع، وقتل موقفه من الحياة ، يجسد بها روئيه الحياة والموت؛ أي بقيت صحراؤه مجھولة غامضة مخوفة. لذلك تفنن في وصف الليل وأصواته، بطوله، وهواجسه ومخاوفه، وما يولّد في النفس من إشعار بالفناء والعدمية. فحين يرخي الليل أستاره المظلمة الكثيفة تصدر عن الفلوتوس والصّخاري هسّات ترمز إلى إيقارها، ووحشتها، وحلول الحيوان فيها محلّ الإنسان.

لقد كان ذو الرّمَّة يحس بأصوات الليل من حوله، أولئك أصوات الفلوتوس وكأنها غناء، فسرى هذه الأصوات في سمعه كما يسري غناء يردد عاشق مفتون. يقول^١:

سَرَوْا حَقِّ كَانُهُمْ جَرَعَ الْمَدَمِ	عَلَى رَاحَاتِهِمْ جَرَعَ الْمَدَمِ
بِأَغْبَرَ نَازِحَ نَسَجَتْ عَلَيْهِ	رِيَاحُ الضَّيْفِ شَبَّاكَ الْقَتَانِ
بِكُلِّ مُلْمَعِ الْقَفَرَاتِ غُفْلِ	بَعِيدِ الْمَاءِ مُشَتَّهِ الْمَوَامِي
كَانُ دُوِيْهِ مِنْ بَعْدِ وَهِنِّ	دُويِّ غَنَاءِ أَرْوَعِ مُسْتَهَامِ

نقرأ الأبيات هنا فتحسُّ فيها رنة حزنٍ وألمٍ تسيطر على المكان في ذلك الليل الذي لم يكن صامتاً، فلا هدوء فيه ولا سكينة؛ لأنَّ الشاعر استطاع أن يبث الحياة في أوصاله، بدلالة مايسمعه من غناء متتابع لاينقطع، فذلك الصوت وهو دوي ريح يتردد إلى سمعه في ذلك المكان المقفر بعيد عن البشر بعد ساعة من الليل، فيجعله غناء لرجل عاشق مفتون بمن يحبُّ، لا يعقل ما يأتي به من هيجان، فيستمر بغنائه عليه يُردد شيئاً قليلاً من حرارة قلبه.

وتتابع غناء هذا الرجل في ذلك المكان، وعدم انقطاعه ورد في بيت ضمن سياق يصور أثر الرحالة في المرتجلين وما يدركهم من مشقة وتعب فيه، ولكن هذا الرجل بادي الصباية حرير، تتنطى بالألم كلَّ

١- ديوانه /٢ - ١٤٠١ - ١٤٠٠. سروا: ساروا لبلأ، حتى كأفهم من السرى والسهر كأنما تناولوا الراح بأيديهم كالمسكاري. بأغبر نازح: بطريق أغبر بعيد، والغبار كأنما نسج عليه. شبابك: ما اشتراكك من الغبار، والواحد من الفتان قمة. غفل: لا علمَ ببعضٍ لا علامه فهي مُضلة. الموامي جمع موامة: وهي الفقر من الأرض . أروع: رجل بروعلىك جماله. مستههام: عاشق قد ذهب فوارده.

زفة من زفاته، فجاء غناوہ حزيناً مصهرياً بالأنين، والزفرات الحرى الأليمة، وكأنه جعل أذنه طریقاً إلى قلبه المحرون، ولعل الشاعر بانسنة صوت الليل، وجعله غناء العاشق المفتون يجد صوتاً متبايناً مع رغبته في الخلاص من قيود ذلك الزمن الليلي، فكان غناوہ الحزينُ المُنْقَدَّ المُخالصَ من رهبة الزمِن القاهر من ناحية، وللمُلْئَى حاجةً نفسيةً لدِيه تتجه نوعاً من الأمان من ناحية أخرى؛ ولهذا نلاحظ أنَّ الشاعر لا يعد ذلك الصوت أمراً منكراً مستقبحاً، بل كأن الشاعر يستأنس بذلك التعب الذي يعانيه وأصحابه من الرحّلة، فقد أُلْفَ ذلك الليل وإن داخله شيءٌ من الألم والمشقة.

وفي موضع آخر من شعره يجعل دوي الصحراء الغامض المبهم الذي يملأ أسماع السارين والمرتلين تراثيم النصارى في كنائسهم. يقول في ذلك^١:

غَلِظٌ وَأَخْفَافٌ الْمَطِّيْ دَوَامٍ قَازِرٌ إِسْنَامٌ هَا وَثَغَامٍ فَيَرْقُنَّ مِنْ هَارِيِ التُّرَابِ رُكَامٍ غِنَاءُ النَّصَارَى أَوْحَيَنْ هِيَامٍ	فَكِمْ وَاعْسَتْ بِالرَّكْبِ مِنْ مُعْسَفٍ سَبَارِيتَ إِلَّا أَنْ يَرِي مَتَّأْمِلٌ وَمِنْ رَمَلَةِ عَذَرَاءَ مِنْ كُلِّ مَطَلِعٍ إِلَيْكَ وَمِنْ فَيْفَ كَانَ دَوِيَهُ
---	--

هذه الأبيات في سياق رحلة الشاعر إلى حال الخليفة هشام بن عبد الملك وهو إبراهيم بن هشام بن الوليد بن المغيرة بن عبد الله بن عمرو بن مخزوم، وفي أثناء سفره يسمع للصحراء المتراوحة الأطراف، النائية عن البشر دوياً مبهماً لا يدركه، ولا يعرف كنهه، ولكن يُخيّلُ إليه أنه صوت تراتيل دينية لنصارى يقرؤون الإنجيل في كنائسهم وأديرةِ قمم، أو حنين إبل ظمائى استبدَّ بها العطش والهياج.

ولكن ما يلفت نظرنا أنه أنسن أصوات الفلاة للمبهمة المترددة إلى سمعه، وجعلها أصواتاً صادرة من جوقة جماعيةٍ نائيةٍ ترتل تراثيم دينية بأصوات متباينةٍ، متاغمةٍ، متاليةٍ، كانت قد تربّت على أدائها، أوأينماً صادراً عن جماعةٍ من الإبل منهكة، في فؤادها نزعةٌ لمَّا من شدة العطش والظماء، وهذه بدورها تشبه تصوّيت الرياح المتداوّبة الباعثة للهواجس، والمخاوف في الأمكنة المقفرة الموحشة، فكان حدّيثه عن تلك الأصوات حديث خبير بأمورها، عالم فيها؛ إذ اختلطت الأصوات، وامتزجت، وصبغت الصورة بلون من الحركة. وجمال هذه الصورة لم يأتِ من مجرد تشبيه صوت بصوتٍ فقط، بل نبع من

١ - ديوانه / ٢٠٦٩ و ٢٠٦٤ . المواجهة، والتغمسة: المواطأة، والتغمس: الأخذ على غير Heidi. سباريت: أرض لاشيء لها ولا نبت. قنارع إسنان: بقايا من الشجر. الواحدة: إسنامة. الثغام: نبت أبيض يشبه الشيب. عذراء: يعني أنها لم تسلك قبل ذلك، أي تصعد من كل مطلع. برقن: بحر جن وينفذن، يعني هذه الإبل. هاري التراب: ما تناهى عنه. ركام: بعضه على بعض. إليك: كم حاورت إليك. فيف: ماستوى من الأرض. هيام: إبل عطاش. حين: أنين.

العناصر المتعاونة التي اشتراك فيها الصوت والحركة والحالة التي عليها الشاعر: حالة القلق، والخوف، والانتظار.

لقد استعان ذوالرّمة بأذنه الحساسة المرهفة، التي التقطرت أدق الأصوات، ونغمتها، وقدّمتها أحاناً وأغاني تحسّسها الأذن، وتجد لها صدى، وتتأثراً في أغوار النفس، ونراه قد ركّن إلى الصوت فتشكلت صورته السمعية في براعة فائقة، وزواج مقدرة عالية بين أصوات الريح وأصوات الإبل الحزينة، وفرق بينهما وبين ترانيم النصارى. ولكن غايتها من تلك الصورة السمعية المؤنسة كانت أبعد من ذلك، وهي الرابط بين البداوة والحضارة، والمزاوجة بين العناصر البدوية والعنابر الحضريّة. "هذه المزاوجة الطريفة التي تذوب فيها الفوارق بين حياة الباذلة وحياة الحاضرة، وتتهاوى الحواجز التي تفصل بينهما، حيث تلتافي الأطراف المتبااعدة في مجال واحد يتم فيه الرابط بينهما. وفي هذا الرابط بين الأطراف المتبااعدة، وهذه المزاوجة بين العناصر البدوية والعنابر الحضريّة، يكمن سرّ من أسرار الجمال الفني في شعر ذي الرّمة، وخاصة من أدق خصائص الصناعة الفنيّة عنده"^١. ما جعل هذا الرابط بين البيئة البدوية بصحّتها، والبيئة الحضريّة بكلّ اسماها يبيّن - من ناحية - ما ترخر به محيلاته من مشاهد الحياة والطبيعة في أثناء زياراته المتعددة والكثيرة لبلاد الشّام وفارس ولدن العراق، ويجعلنا - من ناحية أخرى - حين نقرأ شعره نحسّ بعنصر المفاجأة في صوره، لتغدو لوحته فاتنة نابعة من إحساسه الشامل بالكون نتيجة تأمّله العميق، وصفاء ذهنه الذي كان "من الأذهان القليلة التي تعكس فيها مناظر الطبيعة، وكأنّها رؤى حملة"^٢، فأضفي بذلك على صوره حدة وابتكاراً، وهذه الحدة تدلّ دلالة واضحة على أنّ شعره - في ذلك العصر - تطور "تطوراً لم يقف عند الظاهر فحسب، بل تناول الدّاخل، تناول النفس وأحاسيسها، فانطربت فيه روح تأمّلٍ واسعة في الطبيعة، وهي روح كانت تتأثر بالإسلام كما كانت تتأثر بالعقل الجديد... فنجد من خلالها إلى هذه الروعة في التخيّل، وذلك الإحساس العميق بالكون"^٣.

وهذه المزاوجة تتكرر في شعره في أكثر من موضع، فهو يتخيّل أصوات الصحراء المهمة في ليل حائل، كأنّها أصوات قوم من الروم يتداولون الأحاديث في ما بينهم بلغتهم غير المفهومة. يقول في ذلك^٤:

١- يوسف خليف، ذوالرّمة شاعر الحب والصحراء، ص ٣٣١.

٢- شوقي ضيف، التطور والتجدد في الشعر الأموي، ص ٢٦٧.

٣- السابق، ص ٢٦٧.

٤- ديوانه ١٤٠٨-٤٠٨. زحل: صوتٌ مختلفٌ. ناروح: نجاوip بصوت الرياح. عيشروم: شجرة تنبسط على وجه

كما تناوحَ يومَ الريحِ عيشومُ
ذات الشَّمائِلِ والأيمانِ هيئومُ
يمَ تراطنَ في حفاتهِ الرومُ
مثلاً الأديمِ لها من هبَّةِ نيمُ
للحُّنْ بالليلِ في أرجائِها زَجلُ
هناً وهنَا ومن هناً لهنَا بها
دَرِيَةُ دُجَّا ليلَ كأنهما
يُجلِّي بها الليلُ عنَّا في ملْمعَةٍ

الشاعر في رحلة دائمة، وسفرٌ طويٌ يطوي الليل، ويتعاقب فيه النهار والليل؛ لذلك يستفيض في تصويره هذا الليل الدامس وما يرتبط به، وما يسمع فيه، في سياقٍ يحكي شدة السير، ومشقة، واستمراريته، فتناول لوحةً صوتيةً تصور شدة ما هو فيه في ليل صاحب غير ساكن؛ إذ يسمع صوت نواحٍ يأتي من هنا وهنَا، ومن الشمال ومن اليمين، فهو يختخلُّ أصواتُ الجن الصاحبة مختلطةً غير مفهومة، تختلف قوَّةً وضفافاً، وحدَّةً وخشونةً، كأنها أصوات شجر العيشوم حين تهبُ عليه الريح إذاً يسَّرَ فُيسمُّ وكأنهُ نواحٌ.

فقد أراد الشاعر أنْ يبيّن أنْ هذه الأمكانة كانت مأهولة بالنّاس في الزمن الماضي، أمّا الآن فهي خلاء يسكنُها الجن، ويقيمون فيها، ولن يجرؤ أحدٌ على السكن في هذا المكان مرةً أخرى في المستقبل، إذًا الشاعر يائسٌ من عودة الحياة ثانية إلى هذا المكان؛ حتى تحول المكان من حال الأنس الماضي إلى حال الوحشة الحاضرة.

وفي أثناء مسيرة الشاعر، اجتمعت فللة واسعة موحوشة وظلمةٌ ليلٌ حالكةُ، وترافق ذلك الاجتماع بأصوات مدوية مختلطة غير مفهومة، فجعل النساء الغلابة دجا الليل بحرًا واسعاً، وأنسنت تلك الأصوات المختلطة وجعلتها أصوات ملاحين من الروم في سفن تشق هم عباب البحر وأمواجه الرّهيبة، وجعلهم يتراطون ويتحادثون بلغتهم الأجنبية؛ إذ تعلى تلك الأصوات غير المفهومة في جوانب ذلك البحر.

فالشاعر أراد من هذه الصورة السمعية البصرية معاً المزاوجة بين العناصر البدوية والعناصر الحضارية، يضاف إلى ذلك أنَّ اتساع الفللة المدوية الغامضة المبهمة حين تتكاثف عليها ظلمات الليل يصور شدة السير ومشقة سماعها ومشاهدتها. وقد تلامِ ذلك في اختياره اللوحة الصوتية المؤنسنة

الأرض، فإذا بيسَت فللربيع بما زفير، وقال: هو ضرب من النبتُ ينخسخن إذا يبس وأصابنه الريح. من هناً لهنَّ: أي للجن. هناً وهنَا: يسمع صوت الجن وزجلها من هنا وهنَا هنا. هَبِيَّمة: صوت تسمعه ولا تفهم كلاماً. دريه: مفارزة مستوىه. اليم: البحر. تراطن: كلام الروم. حفاته: جوانبه. يجيلى: أي هذه الفللة التي وصفَ، وبجيلى: ينكشف. ملْمعَة: أرض تلمع بالسراب. هبَّة: غَبَرَة. النيم: الفرو الصغير والقصير إلى الصدر.

لتتعكس على تصويره للليل صاحب، فجاءت الصورة في مجملها صادقة دقيقة رهيبة لا يحسها إلا من سرى بالصحراء ليلاً. وهذا يبين لنا إحساسه العميق بالكون؛ إذ ربط بين الأشياء المتبااعدة والتي لا تكاد تقع إلا في الوهم، وهذا الإحساس العميق هو الذي تقارب فيه المسافات حتى كادت تنمحى، وتقربت صور الأشياء حتى كادت تتحدد، وهذا ما جعل "ذا الرُّمَّة" يشعر في أعماق نفسه بالصلة التامة، بل بالربط التام بين وحدات الطبيعة في سمائها وأرضها، وبرها وبحراها، وصخورها وسفنهما^١! لقد كان ذوالرُّمَّة صاحب خيلة رابطة، جعلته يرسم في لوحاته صوره المتبااعدة، ويربط بينها، وهو إحساس نمطه الحياة الجديدة والحضارة الجديدة... من هنا كانت لوحاته يتلاشى فيها الزَّمن، كما تتلاشى المسافة، لهذا العمق في الإحساس وهذه الدقة في الشعور بالكون... فتحول يصور طبيعة الصحراء في لوحاته، فإذا صورة الكون كلَّه تشفع في نفسه من صوره هذه الصحراء، وإذا هذا الشعور العميق الذي يندمج بين صور الطبيعة كلَّها صحراء وغير صحراء^٢.

إن ذا الرُّمَّة كان يلتقط ما يتراكم إلى أذنه من أصوات مدوية في أرجاء الصحراء الواسعة، ومن همسات الفلوان حين تكاثف ظلمات الليل، فأنسن تلك الأصوات في لوحات سمعية تارة، ولوحات سمعية وبصرية تارة أخرى. فجعل أصوات الليل أصوات غناء في أثناء رحلته ليستلذ بالمكان، فألفَ الليل وإن دخلَه ألم ومشقة.

الخاتمة:

إنَّ حضور الأنسنة في أدبِ ما دليلٌ صلَّة قائمة بين صاحبه وما حوله، نتيجة احتكاك مستمر بينهما؛ إذ يرتفع بها غير البشري إلى مستوى البشري، عند اكتسابه صفات إنسانية، ليست له في الحقيقة. وذو الرُّمَّة أنسنَ غير العاقل، فأكسبه صفات، ومشاعر إنسانيةٌ حارجةٌ عنه؛ ليتحفَّز من ثقل زمانه، ومن ضغط أيامه، فخرج بذلك عن المألف، مبتعداً عن التصريح والتقليد، ومعتمداً التلميح، مستمدًا أنْسنته من مشاعره، وأحاسيسه، مازجاً بين مؤنستاته ونفسه، هادفاً إلى تحقيق غاياته وأهدافه، مانحا ذاته انفراجاً نفسياً يرتاح إليه.

والأنسنة عنده كانت احتيالاً على إيصال ما في نفسه، وأثبتت أنَّ وراءها غaiات كشفت عن عمق الكلام الشعري؛ أي لأنْسنة الليل وأصواته أبعاد حماليَّة نفسية، خفيَّة، مرتبطة بداخل الشاعر في أغلب

^١- شوفي ضيف، *التطور والتجدد في الشعر الأموي*، ص ٢٦٤.

^٢ السابق، ص ٢٦٥.

الأحيان، وقد جاءت رمزية في بعض المواقع من شعره . وكان التأويل وسيلةً لكشف الأنسنة المكتفة المبثوّة في تصاعيف شعره، وصولاً إلى غايتها.

ومن معاني صورة الليل المؤنسنة امتداد السلطة. فأنسنة الليل في شعره صورت سلطة قوية للليل على كل شيء، إذ يقضي بقوته على منْ معه؛ أي أصبح الليل رمزاً لعالم السلطة القاسي، إلّا أنَّ قوة الشاعر تتغلب على سلطة الليل وقوته نفسياً، ومن بعد يُفرج عن نفسه ببعث الأمل والتّفاؤل فيها عند انتقاله من الليل المظلم إلى الفجر المضيء الذي يفت بظهوره التخييم المظلم واستمراره، لأنَّ سلطة الليل التي يمارسها على الرحل والمرتحلين تنتفي بطلع الفجر.

لقد استطاع ذو الرّمّة في صوغ عباراته أن يقدم صوراً مؤنسنةً معبرة اشتراك فيها اللفظ وإيقاؤه، وظهرت فيها قدرته على المزاوجة، وقد أزال الفوارق بين الحياة البدوية والحياة الحضرية، وزواج بينهما بصور سمّعة مؤنسنة، وتناول الأصوات المترامية إلى سماعه في الصحراء الواسعة فأنسنها في صور سمّعة حيناً وسمّعة بصرية حيناً آخر، فجاءت أنسنته هذه صادقة ودقيقة؛ لأنها صادرة عن شخص سريّة بالصحراء وفلوها، وسمع أصواتها وهمسها.

لم تكن صورة الليل وأنسنته عند ذي الرّمّة صورة حرفية أمينة للليل، وإنما كانت صورة مؤنسنة أمينةً لشاعره وأحاسيسه، فتحول الليل إلى كائن يرتبط بـ«همومه»؛ أي أصبحت أنسنة الليل عنده سبيلاً إلى تصوير الهموم والأحزان. فالليل بسوداته، وكثافة ظلمته ارتبط بحالته النفسية، وعبر عن ثقل الهموم؛ لذلك تأرجحت أنسنته بين القوة والضعف.

وقد اتسم عالم الشاعر الليلي بالطول؛ لأنَّ تجربته في الحياة ممتدة مليئة بالمشاق والصعاب، وبسبب قسوة الحياة يغدو الزمن لديه زمناً نفسياً افعالياً.

قائمة المصادر والمراجع:

١. أحمد، مرشد، أنسنة المكان في روایات عبد الرحمن منيف، ط١، الإسكندرية: دار الرفقاء، ٢٠٠٢.
٢. إسماعيل، عز الدين، **التفسير النفسي للأدب**، (د.ط)، بيروت: دار العودة ودار الثقافة، (د.ت).
٣. جهاد، هلال، **فلسفة الشعر الجاهلي** (دراسة تحليلية في حركة الوعي الشعري العربي)، ط١، سوريا، دمشق: دار المدى، ٢٠٠١.
٤. الحسين، قصي، **العمارة الفنية في شعر امرئ القيس** (دراسة تحليلية للشعر الجاهلي)، (د.ط)، طرابلس: منشورات المكتبة الحديثة، (د.ت).
٥. خليف، يوسف، **ذو الرّمّة شاعر الحب والصحراء**، (د.ط)، القاهرة: دار المعارف، (د.ت).

٦. ذو الرّمة، ديوانه، حققه وقدم له وعلق عليه عبد القدس أبو صالح، ط١، دمشق: مطبعة طربين، ١٩٧٢/٥١٣٩٢ م.
٧. ذو الرّمة، ديوانه، حققه وقدم له وعلق عليه عبد القدس أبو صالح، ط٢، بيروت: مؤسسة الإيمان، ١٩٨٢/٥١٤٠٢ م.
٨. ذو الرّمة، ديوانه، راجعه وقدم له وأتم شروحه وتعليقاته زهير فتح الله، بيروت ، دار صادر، ١٩٩٤ م.
٩. السامرائي، خالد ناجي، ذو الرّمة (شمولية الرؤية وبراعة التصوير)، ط١، بغداد: دار الشّتوان الثقافية، ٢٠٠٢ م.
١٠. شحادة، عبد العزيز محمد، الزمن في الشعر الجاهلي، ط١، إربد، الأردن: دار الكندي للنشر والتوزيع ومؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية، ١٩٩٥.
١١. الشكعة، مصطفى ، رحلة الشعر من الأموية إلى العباسية، بيروت: عالم الكتب، ١٩٧٩.
١٢. ضيف، شوقي، التطور والتجديد في الشعر الأموي، ط٦، القاهرة: دار المعارف، (د.ت).
١٣. فرغالي، باديس، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، ط١، إربد، الأردن: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن: جدارا للكتاب العالمي، ٢٠٠٨/٥١٤٢٩ م.
١٤. الكفوبي، الكليات، إعداد: عدنان درويش و محمد المصري، القسم الأول، (د.ط)، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٤ م.
١٥. ناظم، حسن، أنسنة الشعر (مدخل إلى حداة أخرى: فوزي كريم نمودجا) ط١، الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٦.
١٦. نافع، عبد الفتاح صالح، الصورة في شعر بشار بن برد، عمان: دار الفكر للنشر والتوزيع ، ١٩٨٣ م.
١٧. نوفل، سيد، شعر الطبيعة في الأدب العربي، ط٢، القاهرة: دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية ، (د.ت).

شخصیت بخشی شب در شعر ذو الرمه

دکتر عبدالکریم یعقوب* - دیما یونس**

چکیده:

شخصیت بخشی یعنی دادن صفات انسان به غیر انسان، چه محسوس باشد و چه ملموس یا چه معنایی باشد و چه ذهنی. شخصیت بخشی در شعر توجه به دیگر متفاوت با انسان است و عقلانی کردن آن، این پژوهش به دنبال چگونگی شخصیت بخشی شب در شعر ذو الرمه است.

از آنجائی که پدیده های طبیعت یکی از منابع تجربه شعری محسوب می شود و شاعر از مناظر طبیعی ابزارهای فنی خود را برای ساخت احساسات و مکنونات قلبی اش الهام می گیرد، شخصیت بخشی این پدیده ها یک اتصال نمادین به حالت روانی اوست و شب یکی از این پدیده هاست. شب نماد غم ها و اندوه هاست و به خاطر سفر طولانی ذو الرمه به دلیل دوری از محبویه اش، شب فرصتی برای شاعر جهت رهایی از غم ها و شوق هاست.

این پژوهش به شخصیت بخشی شب در شعر ذو الرمه می پردازد که یکی از متصل ترین شاعران عصر خود به محیطش است چیزی که به او احساسی خاصی به عناصر آن را می دهد و او را به شخصیت بخشی اشیای اطرافش با زیبائی شناسی و با هدف های مختلف سوق می دهد.

پژوهش حاضر خوانشی از نمونه های شعری ذو الرمه است که بر اساس تحلیل و تأویل به واسطه تعمق در ساخت متون شعری بررسی شده، و بررسی روش های شخصیت بخشی هنری که ذو الرمه در تصاویر شخصیت بخشی استفاده کرده، بنا شده است. این پژوهش به این نتیجه رسید که شخصیت بخشی شب منعکس کننده معانی عمیق و احساسات پنهانی است که در درون ذو الرمه وجود دارد.

کلمات کلیدی: ذو الرمه، شخصیت بخشی، شب.

* استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرین لاذقیه سوریه. (نویسنده مسؤول)

** دانشجوی کارشناسی ارشد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تشرین لاذقیه سوریه ایمیل:

dimayounes1@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴/۱۰/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۰۱/۲۹ ه.ش = ۱۵/۰۴/۱۸ ه.ش

Personification of Night in ZeAlremma Poetry

AbdolKarim Yaghoob*, Dima Yunis**

Abstract

Personification refers to a technique in which human traits are granted to non-humans, whether the traits are sensible, tangible or spiritual. Personification in poetry is the tendency to treat something as human while it is non-human. This study discusses the personification of night in the poetry of ZeAlremma, and attempts to clarify the reasons behind this tendency.

Night is one of the natural phenomena which is a symbol of worries and grief, and lasting departure in ZeAlremma poetry as he was distant from his beloved. Night was an outlet for the grief and yearning he felt.

This research discusses personification of night in ZeAlremma poetry who was one of the poets most connected to his environment; a fact that rendered him a distinct understanding of the components in the environment and a capability to humanize his surroundings through employing aesthetic for different purposes.

The research is a reading of the poetic forms of ZeAlremma and an analysis and interpretation which go deep into the textual structure of poems, and tries to understand the manner of artistic personification which ZeAlremma employed in his images and figures of speech. This research concludes that personification of night reflects deep meanings that resonate in the soul of ZeAlremma.

Keywords: ZoAlremma, personification, night

*- Professor in Arabic Language and Literature, Tishreen University, Syria.

**M.A. Student of Arabic Language and Literature, Tishreen University, Syria.